د. محمد حماسة عبد اللطيف

اللغة وبناء الشعر



اللّغة وبناء الشعر

الطبعة الأولى
١٩٩٢

اللغة وبناء الشعر

الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف
الأستاذ بكلية دار العلوم
جامعة القاهرة

بسم الله الرحمـــن الرحيم

﴿ رَبِّ أوْزِعْنى أنْ أشكرَ نعمتك التى أنعمت عَلَىّ وعلى والدىّ ، وأنْ أعملَ صالحاً ترضاه ، وأصْلِحْ لى فى ذرّيتى إنى تُبْتُ إليك وإنىّ مِن المسْلمين ﴾

الإهــداء

إلى أستاذى وصديقى الدكتور محمود الربيعى

أنت أَلهَمْتنى وأَوْرَيْتَ زَنْدى   أنت عَلّمتنى فُنون التحدّى
أنتَ إمَّا هفت إلى الودّ رُوحى   وردَتْ فى حماك أعذبَ وِرْدِ
إنّما تأخذُ الفروعُ من الأَصْـــ   ـــلِ وَقَدْ تُثمر الفروعُ فَتُهْدِى
أنا أُهْدِيك بَعْضَ وَحْيك حبًّا   ووفاءً ببعْضِ دَيْنِكِ عِنْدِى
فتقبلْ تحيـــةً منْ صديـــقٍ   لا يناصيـــك غَيْرَ وُدٍّ بودّ

محمد حماسة

مقدمـــة

هذه فصول فى اللغة وبناء الشعر ، كتبت على فترات متباعدة ، ولكنّها – مع تباعد ما بينها – مسلوكة فى خيط فكرى واحد . وكل هذه الفصول تؤكد مبدأ أعتنقه وأومن به ، وهو أنه لابد من تعانق النحو مع النص الأدبى ، والانطلاق من « النحو » فى تفسير النص الشعرى ؛ إذ إن النصّ لا يمكن أن « يتنصص » إلا بفتل جديلة من البنية النحوية والمفردات ، وهذه الجديلة هى التى تخلق سياقًا لغويًا خاصًا بالنص نفسه ، وعند محاولة فهم أى نص وتحليله لابدّ من فهم بنائه النحوىّ على مستوى الجملة أولاً وعلى مستوى النصّ كله ثانيًا . ومفهوم « النحو » هنا أوسع من المفهوم الذى يحصره فى دائرة الإعراب الضيّقة بطبيعة الحال .

سوف يجد القارىء أنى حاولت شرح هذه الفكرة فى الفصل الأول « فاعلية المعنى النحوىّ فى بنـاء الشعر » كما حاولت التدليل على إمكان الاعتماد على « المدخل النحوىّ » فى فهم الشعر وتحليله . وإذا كان التدليل فى هذا الفصل نظريًّا ، فإن الفصول التالية تعد تطبيقًا له ، وخاصة القصائد القديمة وهى قصائد ثلاث إحداها لثعلبة بن صعير المازنى والثانية للمخبل السعدى ، وهما قصيدتان من اختيار المفضل الضبى فى « المفضليات » ، وأما القصيدة الثالثة فهى لسحيم عبد بنى الحسحاس . وأودّ أن أؤكد أن الشعر القديم لا يصلح مدخلاً له إلا مدخل بنائه النحوىّ ، لأنه لم تبق منه إلا بنيته اللغوية ، والشعر فنّ لغوىّ قبل كل شىء وبعده . وإذا كان بعض دارسى الشعر ينطلقون فى فهم الشعر وتحليله من أشياء خارجة عن النصّ – وهذا اتجاه آخذ فى التراجع أمام مدّ النقد اللغوى – فإنهم لن يجدوا حول الشعر القديم أو الجاهلىّ ما يعينهم سوى النصّ نفسه ، فإذا حاولوا تفتيت النص إلى قضايا سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو أسطورية أو غير ذلك ؛ فإن ذلك لا يعدّ تحليلا للبنية اللغوية المتمثلة فى القصيدة على كل حال .

لقد كانت تجربة النقاد العرب القدماء عندما تتعمق تدور حول بنية النص نفسه ؛ ومن هنا كانت نظرات ابن سلام وابن قتيبة والآمدى والقاضى الجرجانى – على تفاوت بينها – تكتسب قيمتها كلما اقتربت من النصّ نفسه وانطلقت منه . وأمّا عبد القاهر الجرجانى فهو الذى استطاع أن يقدم نظريّة نصية واضحة عرفت بنظرية النظم ، وسرّ بقاء هذه النظرية وحيويتها يكمن فى اعتمادها على أهم ما يعتمد عليه النص وهو البناء النحوىّ بما يضمه ويحويه من مفردات ، والنحو هو الركيزة الأساسية للمعنى كما يقرر جاكوبسون بعد عبد القاهر بقرون .

وأما فى العصر الحديث فقد حدث اهتمام متنامٍ بالنصّ وحده بتأثير كثير من الأفكار التى طورت فى الغرب سواء أكان ذلك من مجال علم اللغة أم من مجال النقد الأدبى ، فكانت لآراء اللغوى الشهير فردنان دى سوسير وما أثمرته فى تطوير النظر للنصّ آثار نجنى ثمارها الآن ، وكذلك كان لما تناثر من آراء « الحلقة اللغوية » فى كوبنهاجن و « حلقة براغ للدراسات اللغوية » أثر فى تطوير النظر للنصّ . وقد تلاقت هذه الأفكار مع بعض آراء نقدية حديثة ، وعلى الأخص بعض آراء ت.س. إليوت ، وريتشاردز وتلميذه إمبسون ، وجماعة « النقد الجديد » الذين لا يهتمون إلا بالنص وحده بدءاً ونهاية ، ووسيلة وغاية ، حتى قيل عنهم إنهم ليسوا أصحاب نظريات ولكنهم شارحو نصوص ، فضلاً عمن يسمون النقاد الشكليين ، والبنائيين ، والأسلوبيين ، والتفكيكيين . ولعلّ هذا الاهتمام المتنامى بالنصّ ردّ فعل للإغراق فى الابتعاد عن النص والاهتمام بالنظريات فى فترات سابقة .

ومن هنا عاد الاهتمام بالنصّ نفسه إلى الظهور والانتشار ، وإن كان بعض الباحثين الآن ممن يدعون الاهتمام بالأسلوبية يعكرون الماء على القراء باستعمالاتهم عبارات غامضة وإحصاءات صماء ، ورسومًا وأشكالاً مُصْمَتة ، ومصطلحات مبهمة غائمة أقلها « التناصّ » و « التمحور » و « التمفصل » و « التركح » إلخ وهى ترجمات عاجزة تزهد القارىء فيما يكتبون .

إن الهدف من تحليل القصيدة هو إضاءتها ، وكشف بعض أسرارها اللغوية ، وتفسير نظام بنائها وطريقة تركيبها ، وإدراك العلاقات فيها ، من أجل مشاركة القارىء ووضع احتمالات النص أمامه من خلال تواشج الألفاظ والبناء النحوى الذى يعد ركيزة النص ، حتى يستطيع القارىء أن يلج فى عالم القصيدة . ولن يتم ذلك إلّا بتفسير بنية القصيدة ذاتها وتحليلها إلى مكوناتها التى انبنت منها . ولابد أن يكون ذلك بأكبر قدرٍ من الوضوح والسلاسة وعدم التعقيد .

ولا أستطيع أن أزعم أن كل فصول هذا الكتاب قد حققت — وبقدر متساوٍ — هذه الفكرة التى أومن بها ، ولكنها على كل حالٍ لم تبتعد عنها . وقد كان بعض هذه الفصول معدًّا — فى الأصل — لبرنامج « مع النقاد » أو برنامج « قصيدة وشاعر » بإذاعة البرنامج الثانى ، ولم أشأ أن أعود إليها مرة أخرى ، وآثرت أن أتركها كما أعدّت أول مرّة ؛ لأنى أعددتها بدءًا بالطريقة التى أراها أنا لا بحسب ما يراه غيرى ، ولا ينفى هذا أننى مدين لهذين البرنامجين بإعداد بعض هذه الفصول ، وخاصة ديوان « العطش الأكبر » و « لو أنفيك من زمنى » وقصيدة « الآتون من رحم الغضب » وقصيدة « أصوات من تاريخ قديم » .

سوف يجد القارىء أن هناك بحثين لا علاقة لهما ظاهرة بالشعر ، وهما البحثان اللذان يكونان الفصل الأخير ، ولكنهما يدوران حول قضية مهمة تتعلق بتعليم اللغة العربية وقد أردت أن أشرك القارىء المهتم معى فى الاهتمام بهذه القضية والقلق من أجلها ، فقد يكون من اهتمامه وقلقه ما يعين على تحقيق الغاية من إثارتها ، أو يساعد على حل هذه المشكلة التى تناولتها فيهما .

وبعد .. فإننى أرجو أن يجد قارىء هذه الفصول شيئًا مما يريده فى هذا المجال ، كما أرجو أن أكون قد نجحت فى أن أنقل إليه شيئًا مما أريده من تقديمها إليه .

محمد حماسة

مصر الجديدة فى يوليو سنة ١٩٩٢م

الفصل الأوّل

المدخل النحويّ للشعر

فاعلية المعنى النحوى فى بناء الشعر

تعانى الدراسات النحوية المعاصرة فى العالم العربى من ركود يكاد يبلغ بها حد الشلل ؛ وذلك لأن النحاة المعاصرين تخلوا طائعين عن جوانب كانت تمد الدراسة النحوية بالحياة والاستمرار ، فقد ابتعدت الدراسة النحوية عن مجال النصوص الحية تكتنه أسرارها ، وتستكشف مزايا التعبير فيها ، واكتفت بترديد الأمثلة الجامدة المحنطة ، واصطناع نظائر لها لا تقل عنها جمودًا يعنى فيها بالإعراب من رفع ونصب وجر . وقد دفعت هذه الأمثلة الغريبة أعرابيًا وقف على حلقة أحد النحاة فسمع حديثًا عن « ضرب زيد عمرًا ، وضرب عمر زيدًا »[1] — دفعته إلى أن يقول :

أنا مالى ولامرىء　　أبد الدهر يُضْرَبُ
خل زيدًا لشأنه　　حيثما جاء يذهبُ
واستمع قول عاشق　　قد شجاه التطرُّبُ

ومن جانب آخر انفصلت عن الدراسات النحوية جوانب من الدرس اللغوى ، واستقل بها من يسمون « علماء اللغة » وأصبحنا نجد متخصصين فى

(*) نشر هذا البحث بسلسلة دراسات عربية وإسلامية – العدد الأول وبمجلة البيان الكويتية العدد ١٧٩ فبراير ١٩٨١ م .

(١) ليس معنى هذا أنني أرفض أن تستخدم الأمثلة المصنوعة من أجل التعليم حينما يكون الغرض هو تعليم أوليات النحو ، وإن كنت أفضل أن يكون ذلك من خلال نصوص عربية سليمة تختار بدقة وعناية للمراحل التعليمية الأولى ، لأن هذا يؤكد في ذهن الدارس عدم انفصال النحو عن اللغة ويرسخ في نفسه أنه يتعلم النحو لغرض معين ، والوضع الحالي يشعر المتعلم أنه يتعلم النحو لذاته منفصلاً عن أية غاية . وأنني أتوجه بهذا الحديث في هذا المقام للمتخصصين في علوم العربية على وجه العموم وقد قسموا دراسة النص بينهم ، وقالوا أول الأمر إن التقسيم بهدف تيسير الدراسة وتعميقها ، ثم انفصل كل فريق عن الآخر انفصالاً تامًا ، واتسعت الهوة بينهم ، وتحملت النصوص وحدها نتائج هذا التقسيم المخل ، وصار كل فريق لا يسمح للآخر أن يخوض في مجاله بدعوى التخصص .

علم اللغة يستنكفون أن يكونوا « نحاة » ، ومتخصصين فى النحو منقسمين على أنفسهم ، بعضهم يلحق نفسه متمسحًا بعلماء اللغة ولم يحصل ما حصله أولئك ، وبعضهم يرى فى الإزراء بهؤلاء « المحدثين » خير وسيلة للدفاع عما فى يده من بضاعة كاسدة لا يحسن عرضها ، وقليل منهم يتقن أشياء من القديم ، ويجيد الدفاع عنها ، ولكنه يصم أذنيه عن دعوة المحدثين ، ولا يرى فيها خيرًا كثيرًا أو قليلاً ، ولا يجد فى نفسه الخوض فيما يخوضون فيه .

وقد نشطت حركة علم اللغة الحديث فى أوائل الخمسينيّات من هذا القرن فى العالم العربى ، وكانت مرجوة لخير كثير ، ولكنها أسفرت – حتى الآن على الأقل –، بعد أن خفت بريق الترجمة ، عن حصاد لم يفد كثيرًا ، وفى فترة وجيزة أصبح هناك تكرار لما قيل من قبل . ولم تستطع هذه الحركة التى كانت نشطة أول الأمر أن تتلاحم مع النسيج العربى ، وانحسر بعضها فى دراسة العاميات تاركًا مجال الفصحى . ولكن النتيجة التى تسلم لهذه الحركة أنها نجحت فى تثبيت بعض المفاهيم العامة فى دراسة اللغة ، وهزت كثيرًا من المسلمات فانطلقت ألسنة بعض شباب الباحثين وأقلامهم فى نقد القديم ، وتجريحه ، وتخطئته ، والتهجم عليه ، والتهكم به دون أن يقدم هؤلاء وأولئك بديلاً عنه .

واستقلت فئة ثالثة بالنصوص الأدبية ، يرى بعضها أن ليس من حق أحد آخر الدخول فى مملكتها ، وقد أسقطت هذه الفئة من حسابها ما يشغل الفئتين السابقتين من علم لغة أو نحو ، ولم ير المنتمون إليها ضرورة للاهتمام بهذا الجانب من جوانب الدرس ، وابتعد نقاد الأدب عن الاهتمام بفاعلية النظام النحوى ظنًا أنه لا يعنيهم فى شىء ، وقد انتقد بعضهم هذا المسلك[٢] وفى الوقت نفسه انعزلت

(٢) يقول الدكتور مصطفى ناصف في كتابه دراسة الأدب العربي (الدار القومية للطباعة والنشر) ص ٢١٤ : « والواقع أن فاعلية النظام النحوي في خلق المعنى المتعدد غير ماثلة في أذهاننا ، وهذه الفاعلية جزء أساسي من حيوية اللغة وقدرتها على أداء كثير من وظائفها . وقد بذل المتقدمون ما وسعهم من أجل توضيح هذه الملاحظة ، فنظام الكلمات ونوع الترابط والانفصال بين العبارات ، والتفاوت الملحوظ بين صيغ الكلمات في العبارة ، كل أولئك كان مجالاً واسعًا لكشف إمكانيات غير قليلة ، ولكن يظهر أننا حتى الآن لا نقدر خطر الفهم النحوي الناضج ، أو نظن أن مراجعة المعاني أمر لا يهم المشتغلين بالشعر وفلسفة الفن » وانظر « قضايا الشعر المعاصر » لنازك الملائكة ص ٢٣٩ (الطبعة الثالثة) حيث تأخذ على النقاد عدم اهتمامهم =

الدراسات النحوية ولم تستطع تخطى هذه الحواجز الوهمية ، وعجزت الدراسات اللغوية عن إنشاء مدرسة ذات اتجاه معروف أو خلق مذهب ذى أبعاد محددة واضحة يجتذب إليه دارسى الأدب[٣] .

إن الركود الذى تعانى منه الدراسات النحوية الآن – رغم ما تقذف به أفواه المطابع من عشرات الكتب – يحتاج إلى فتح نافذة فى جداره الأصم حتى تتحرك هذه الدراسات فى مجرى يضمن لها السلامة والاستمرار ، ويتيح لها حياة طبيعية بدلاً من تلك الحياة المصطنعة المتكلفة التى لن يصبر عليها القائمون بالأمر كثيرًا .

ومن المعروف أن حيوية النحو فى القديم نبعت من أنه علم نصى ، وغير خاف أنه نشأ فى حضن القرآن الكريم ، ومن أن النحاة القدماء لم يوقفوا دراستهم على الجانب النظرى فحسب ، بل تخطوا ذلك إلى الجانب التطبيقى ، وقد اتخذوا من القرآن الكريم والشعر القديم وشعر معاصريهم – أحيانًا – مادة خصبة للتطبيق النحوى ؛ ومن هنا وجدت فى خزانة التراث عشرات الكتب لشرح القرآن وتفسيره وإعرابه ، وشرح مختارات الشعر ، ودواوين بعض الشعراء

= بالنحو. غير أنها تعني بالنحو المستوى التعليمي من الرفع والنصب والجر ، ولا يفهم من كلامها الاهتمام بالنحو بوصفه ذا فاعلية في بناء الشعر .

(٣) لم يكن الأمر في الآداب الأوربية على ما جرى عليه الحال عندنا ، فعلى حين تنفصل كل فئة عن الأخرى عندنا ولا يتعاون بعضها مع البعض الآخر تألفت منذ الربع الثاني من هذا القرن مدرسة ذات مذهب أدبي معين عرف بالبنائية بدأت أصداؤه تتردد عندنا الآن ، تقوم دعائم هذا المذهب على معطيات علم اللغة ، وتستند مرتكزاتها وأصولها على مدرسة جنيف بريادة العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ – ١٩١٣ م) وحلقة الدراسات اللغوية ببراغ (١٩٢١) وحمل لواء الفكرة وشغل بتطويرها وتطبيقها علماء من أوربا الشرقية أولاً ثم امتدت لتجد صدى قويًا لها في كل اللغات الأوربية ، ويمثل الخط الرئيسي لهذا المذهب الابتعاد عما كان شائعًا في الدراسة الأدبية من تتبع مصادر الأفكار وقضايا التأثير والتأثر ، والاهتمام بالدلالات السياسية والاجتماعية ، والتركيز من ثم على العمل الأدبي وحده بوصفه وحدة مستقلة تحمل مفاتيحها جميعًا في تكوينها الخاص بحسبان الأدب عملاً لغويًا قبل كل شيء . (انظر الفصل الأول من كتاب : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، للدكتور صلاح فضل (القاهرة ١٩٧٧ م) ومحاولة لتحليل البناء الشعري عند نزار قباني لبيير جورجان ترجمة أحمد درويش – البيان أكتوبر ١٩٧٧ م)

شرحًا يقوم فى جانب كبير منه على فهم العلاقات النحوية ؛ ولذلك استطاعت الدراسات النحوية القديمة أن تحيا وتتخطى إلينا القرون والأجيال . ويعرف المشتغلون بالنحو وعلوم العربية أن كثيرًا من القضايا النحوية لا تفهم من كتب النحو وحدها بل من كتب التفسير وشرح المختارات الشعرية والأمالى والمجالس التى تعتمد على مقطوعات الشعر المختلفة والروايات الأدبية .

وقد كان كتاب سيبويه - وهو أول مؤلف نحوى يصل إلينا - كتابًا جامعًا لعلوم العربية وفقه أسرارها ، وإن قارئه ليستشعر أنه يهتم بحسن الكلام وقبحه لا بمجرد صحته وحسب ، فيقول عن الإخبار عن النكرة بنكرة « وذلك قولك : ما كان أحد مثلك ، وما كان أحد خيرًا منك ، وما كان أحد مجترئًا عليك . وإنما حسن الإخبار ههنا عن النكرة حيث أردت أن تنفى أن يكون فى مثل حاله شئ أو فوقه ، لأن المخاطب قد يحتاج إلى أن تعلمه مثل هذا . وإذا قلت : كان رجل من آل فلان فارسًا ، حسن ؛ لأنه قد يحتاج إلى أن تعلمه أن ذاك فى آل فلان ، وقد يجهله . ولو قلت : كان رجل فى قوم عاقلاً ، لم يحسن ؛ لأنه لا يستنكر أن يكون فى الدنيا عاقل ، وأن يكون من قوم ، فعلى هذا النحو يحسن ويقبح »[4] . فنحن هنا أمام تذوق للتركيب وشرح لأسرار حسنه وقبحه ، ولسنا أمام قاعدة نحوية صارمة تجيز شيئًا وتخطىء آخر . وقد يطول بنا القول إذا أخذنا فى تتبع الكتاب على هذا النحو ، ولكنى أود أن أشير إلى نص آخر من الكتاب يكشف عن روح الاهتمام بالتركيب وما يتعلق به من معنى ، يقول سيبويه فى باب الفاعل والمفعول : « فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى فى الأول ، وذلك قولك : ضرب زيدًا عبدُ الله ، لأنك إنما أردت به مؤخرًا ما أردت به مقدمًا ، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه ، وإن

---

(٤) سيبويه - الكتاب : ٥٤/١ (طبعة دار القلم بتحقيق عبد السلام هارون ١٩٦٦ م وراجع طبعة بولاق ٢٧/١، ٢٨) وانظر ما كتبه الأستاذ على النجدى ناصف عن قيمة الكتاب وتأثر البلاغيين به والنصوص التي قابلها بأصول الكتاب من علماء البلاغة في « سيبويه إمام النحاة » صفحة ٢٩٤ وما بعدها (عالم الكتب بالقاهرة) ، وقارن بما في كتاب الدكتور عبد الرحمن السيد « مدرسة البصرة النحوية » ٥٣٩ وما بعدها (الطبعة الأولى توزيع دار المعارف) .

كان مؤخرًا فى اللفظ . فمن ثم كان حد اللفظ أن يكون فيه مقدمًا ، وهو عربى جيد كثير ، كأنهم إنما يقدمون الذى بيانه أهمّ لهم وهم ببيانه أعنى ، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم »[٥] وهذا يكشف عن محاولة سيبويه بيان أغراض التركيب فى الوقت الذى يقدم فيه أنماطه النحوية .

وقد شغل كثير من النحاة بعد سيبويه بالتأليف فى معانى الشعر وقواعده ، ومن هؤلاء المبرد وثعلب[٦] ، على تفاوت بينهم فى طريقة التناول ومحاولة الإفادة من الاستخدام النحوى .

ولم يكن « الإعراب » بالمفهوم الذى ساد فى العصور المتأخرة شاغلاً للنحاة الأوائل بقدر ما كان يشغلهم بيان التركيب ، وقد كان يتردد بينهم أن استقامة المعنى أهم من استيفاء الإعراب ، وإذا كان هناك خروج على السمت المألوف ؛ فإن ذلك لإرادة معنى معين « وليس شىء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها » كما يقول سيبويه[٧] ، ويقول ابن جنى « فإن العرب قد تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى »[٨] ؛ ولذلك لم يعد عبد القاهر الجرجانى « الإعراب » بهذا المفهوم من وجوه التفاضل والمزية فى الكلام ، « وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم ، وليس هو مما يستنبط بالفكر ويستعان عليه بالروية ، فليس أحدهم بأن إعراب الفاعل الرفع ، أو المفعول النصب ، أو المضاف إليه الجر بأعلم من غيره ، ولا ذاك مما

---

(٥) الكتاب ٣٤/١ (طبعة دار القلم وفي طبعة بولاق ١٥/١ ، ١٦) وقد نقل عبد القاهر الجرجاني الجزء الأخير من هذا النص في « دلائل الإعجاز » وفيه « وهم بشأنه أعنى » بدلاً من « وهم ببيانه أعنى » صفحة ٨٤ (طبعة المنار) . و ١٠٧ طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(٦) يحفل الفهرست لابن النديم بأسماء كثير من الكتب في هذا الباب ، وقد سقط كثير من هذه الكتب من يد الزمن وبقى القليل منها ، وقد نشر محمد عبد المنعم خفاجى كتاب « قواعد الشعر » لثعلب سنة ١٩٤٨ (دار إحياء الكتب العربية – القاهرة) .

(٧) الكتاب ٣٢/١ (دار القلم) و ١٣/١ « بولاق » .

(٨) ابن جني : المحتسب في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها ٢١١/٢ تحقيق علي النجدي ناصف وعبد الفتاح شلبي (المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٩٦٩ م) .

يحتاجون فيه إلى حدة ذهن وقوة خاطر ، إنما الذى تقع الحاجة فيه إلى ذلك العلمُ بما يوجب الفاعلية للشىء إذا كان إيجابها من طريق المجاز كقوله تعالى : ﴿ **فما ربحت تجارتهم** ﴾ وكقول الفرزدق : « سقتها خروق فى المسامع » وأشباه ذلك مما يجعل الشىء فيه فاعلاً على تأويل يدق ، ومن طريق تلطف، وليس يكون هذا علمًا بالإعراب ، ولكن بالوصف الموجب للإعراب »(٩) ويؤكد عبد القاهر الجرجانى هذه الفكرة فى أكثر من موضع ويلح عليها ، فيقول فى موضع آخر : « ومن العجب أنا إذا نظرنا فى الإعراب وجدنا التفاضل فيه محالاً ؛ لأنه لا يتصور أن يكون للرفع والنصب فى كلام مزية عليهما فى كلام آخر »(١٠) فليس الحديث هنا عن مستوى الصحة اللغوية فى حد ذاتها ، فكون الكلام صوابا لا يوجب له مزية ولا فضلاً « لأنا لسنا فى ذكر تقويم اللسان والتحرز من اللحن وزيغ الإعراب فنعتد بمثل هذا الصواب ، وإنما نحن فى أمور تدرك بالفكر اللطيفة ، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم »(١١) وهذه الفكر اللطيفة والدقائق التى لا يوصل إليها إلا بثاقب الفهم هى المعانى الموجبة لأن يكون الكلام على هذا النحو أو ذاك من التركيب ، فإذا كان ما يراد التعبير عنه قويًا جاء التعبير عنه بالقوة نفسها . وقد كان بعض متقدمى النحويين يعتقدون أن « الأصوات تابعة للمعانى فمتى قويت ؛ قويت ، ومتى ضعفت ؛ ضعفت »(١٢) وفى ضوء هذا المبدأ عالج ابن جنى بعض القراءات القرآنية ، وفسرها تفسيرًا لم يُسْبَق إليه ، ففى قراءة الحسن البصرى لقوله تعالى : ﴿ **سأوريكم دار الفاسقين** ﴾ - سورة الأعراف من الآية ١٤٥ - بإشباع ضمة الهمزة فى سأوريكم - يقول : « وزاد فى احتمال الواو فى هذا الموضع أنه موضوع وعيدا وإغلاظ فمكن الصوت فيه وزاد إشباعه واعتماده

---

(٩) عبد القاهر الجرجانى - دلائل الإعجاز صفحة ٣٢ (طبعة المنار) . وقارن بصفحات ٣٩٥ ، ٣٩٦ فى طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٠) السابق نفسه صفحة ٣٠٦ وانظر صفحة ٣٩٩ طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(١١) السابق : صفحة ٧٧ وانظر صفحة ٩٨ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٢) ابن جنى - الخصائص ٢/٢١٠ (تحقيق محمد على النجار ، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٥) .

فألحقت الواو فيه »[١٣] . وفى تفسير قراءة على بن أبى طالب وابن مسعود ويحيى والأعمش لقوله تعالى : **﴿ ونادَوْا يا مَالِك لِيَقْضِ عَلَيْنا رَبُّك ﴾** - سورة الزخرف من الآية ٧٧ ، بترخيم مالك - نجده يفسر ترخيم « مالك » هنا تفسيرًا يتفق مع المبدأ السابق حيث يقول : « وذلك أنهم لعظم ما هم عليه ضعفت قواهم ، وذلت نفوسهم ، وصغر كلامهم ، فكان هذا من مواضع الاختصار ضرورة عليه ووقوفا دون تجاوزه إلى ما يستعمله المالك لقوله القادر على التصرف فى منطقة »[١٤] ، فهنا تجاوز لرصد الظاهرة إلى تفسيرها والإشارة إلى ربطها بالموقف الذى ترد فيه .

وكانت هذه اللمحات نظرات فردية موزعة فى تناول القدماء للنصوص ، وكانت تؤكد أن ثمة فكرة كامنة تحتاج إلى الوقت الملائم للظهور ، حتى كان الحديث عن إعجاز القرآن واختلافهم حوله هل هو بالصرفة أو بما تضمنه من الأخبار أو بتركيبه ونظمه أو بكل هذه جميعًا - كان الحديث عن إعجاز القرآن مجالاً خصبًا للكشف عن طاقات اللغة الكامنة فى التعبير الأدبى ، وكان معظم الاعتماد فى هذا المجال على المعانى النحوية .

وقد ظلت هذه البذور تنمو حتى اكتملت عند عبد القاهر الجرجانى فى نظريته المعروفة « النظم » ، وقد أفاض فى ربط المعانى النحوية بمدلول النص الأدبى ، وأرجع كل مزية فى التعبير إلى المعانى النحوية لا غير .

وليس النظم عنده فى مجمل الأمر « إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشىء منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئًا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه ؛

---

(١٣) ابن جنى - المحتسب ٢٥٩/٢ .

(١٤) السابق : ٢٥٧/٢ وقارن بما فى « الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى » فى المسألة الخمسين .

فينظر فى الخبر إلى الوجوه التى تراها فى قولك : زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق وزيد هو منطلق »[١٥] فقد ذكر عبد القاهر الجرجانى هنا ثمانية وجوه للإخبار عن انطلاق زيد ، سبعة منها بالجملة الاسمية ، وواحد منها بالجملة الفعلية حيث تقدم فيها الفعل المضارع « ينطلق زيد » فتحول المبتدأ إلى فاعل بدلاً من أن يكون ضميره هو الفاعل ، وتتناول الوجوه السبعة للخبر ، تنكيره ، وتعريفه وتقديمه ، وتأخيره ، وإفراده ، وتركيبه ، وفصله بضمير فصل أو عماد عن المبتدأ . ولم يكن عبد القاهر الجرجانى – هنا – قاصداً إلى حصر هذه الوجوه ، وإلا فهناك أوجه أخرى محتملة وممكنة ، ولكن هذه الأوجه هى التى تحتملها كلمة « منطلق » أو « ينطلق » أى فى حالة اسم الفاعل والمضارع فحسب .

وما يقوله عن الخبر يقوله عن الحال ، مع استعداد الحال لإمكانات أكثر من الخبر ومع الحال الجملة خاصة ، ووجوه الشرط والجزاء ، ومعانى الحروف التى تشترك فى معنى ثم ينفرد كل منها بخصوصية فى ذلك المعنى لا يشركه فيها غيره ، والجمل وما يكون بينها من الفصل والوصل ، والنظر فيما إذا كان الوصل « بالواو » أو « بالفاء » أو « ثم » أو « أو » أو « أم » أو « لكن » أو « بل » ، وما يلابس ذلك كله من التعريف والتنكير والتقديم والتأخير فى الكلام ، والحذف والتكرار والإضمار والإظهار ، وهل وضع كل من ذلك مكانه ، واستعمل على الصحة وعلى ما ينبغى له ؟ فهذا هو السبيل إلى النظم ؛ « فلست بواجد شيئًا يرجع صوابه إن كان صوابًا ، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معانى النحو قد أصيب به موضعه ووضع فى حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه ، واستعمل فى غير ما ينبغى له ، فلا ترى كلامًا قد وصف بصحة نظم أو فساده ، أو وصف بمزية وفضل فيه إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد ، وتلك المزية وذلك الفضل إلى

---

(١٥) عبد القاهر الجرجانى – دلائل الإعجاز صفحة ٦٤ (طبعة المنار) وانظر صفحة ٨١ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

معانى النحو وأحكامه ، ووجدته يدخل فى أصل من أصوله ، ويتصل بباب من أبوابه »[١٦] .

وقد ألح عبد القاهر الجرجانى على هذه الفكرة وأدار وجوه القول فيها ، وقد أتاحت له كثرة مراجعتها وإنعام النظر فيها أن يقع من خلالها على عدة أفكار دقيقة تدور فى هذا الإطار ، فعنده أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب – أى الوجوه الموجبة له – هو الذى يفتحها ، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذى لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه ، والمقياس الذى لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه[١٧] ، والألفاظ لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هى كلم مفردة ، وأن الفضيلة وخلافها فى ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التى تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ[١٨] .

وأولى هذه الأفكار بالعناية فى مجال الإشارة إلى النظم عند عبد القاهر الجرجانى هى الفكرة التى يشير فيها إلى أن هذه المعانى التى يقصد إليها ليست معانى من الممكن حصرها وتحديدها بحيث يمكن التقعيد لها ، بل هى معان كثيرة متجددة مع تجدد الإبداع الأدبى نفسه ، يقول : « وإذ عرفت أن مدار النظم على معانى النحو وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجد لها ازديادًا بعدها ، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها فى أنفسها ، ومن حيث هى على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام ثم بحسب موضع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض »[١٩] وهذه مسألة جديرة بالاعتبار ، ولا يصح أن نهملها .

---

(١٦) السابق : ٦٥ و ٨٢ ، ٨٣ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .
(١٧) انظر السابق صفحة ٢٣ ، ٢٤ وانظر صفحة ٢٨ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .
(١٨) السابق نفسه ص ٢٣ ، ٢٤ وانظر صفحة ٤٦ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .
(١٩) السابق نفسه ص ٦٩ وانظر صفحة ٨٧ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

لقد كان من جملة أغراض عبد القاهر الجرجانى من نظرية النظم غرض دينى – وله كل الحق فى ذلك – حيث أراد الدفاع عن إعجاز القرآن، وبيان طريقه من خلال النظم، وتعليم طريقة الجدل فى ذلك وعدم الوقوع فى مغالطة الخصوم[20]، ولعل هذا ما جعل تطبيقاته لهذه النظرية لم تكن إلا على مستوى الجملة الواحدة بوصفها وحدة فنية مستقلة تحمل كل مقومات تمايزها واستقلالها، وقد يصلح هذا الضرب من التناول للقرآن الكريم على اعتبار أن كل آية فيه بل كل جملة منه معجزة فى ذاتها ولكن هذا التناول لا يصلح للشعر من حيث إننا لسنا نريد تحليل جملة من القصيدة أو بيت واحد فيها بل نريد تحليل القصيدة كلها بوصفها وحدة بنائية متكاملة ذات أجزاء كل جزء فيها يقوم بوظيفة معينة فى تكامل هذا البناء؛ إذ إن هذا يدفع إلى التساؤل المرتاب: ما الذى يدفع الشاعر إلى صوغ هذا العدد من الأبيات المستقلة والأغراض المتنافرة فى قصيدة واحدة؟

ومن هنا كانت خطورة ما صنعه عبد القاهر من التمثيل بأبيات مستقلة معزولة عن سياقها منظور إلى كل بيت منها على أنه عمل فنى مكتمل، وقد تحنطت هذه الأمثلة، فظلت تتداول بين البلاغيين من بعده حتى فقدت بريقها.

ومع هذا فإننى أرى أن محاولة عبد القاهر الجرجانى محاولة وضيئة فى تاريخ النظر إلى النصوص الأدبية وتفسيرها، وقد كان المرجو أن تثمر هذه المحاولة بعد أن تنمو نمواً طبيعيا من بعده حتى تصبح منهجا ثابت الدعائم واضح المعالم، ولكن يبدو أن من أتى بعده أعشاهم بريق ذهنه وتوقد خاطره فداروا فى إطاره، ولم يزيدوا على عمله شيئًا إلا التفريع والتقسيم ومحاولة التقعيد، مع أن هذه المعانى تند عن التقعيد الصارم. وقد كان أولى بمن جاء بعد عبد القاهر الجرجانى أن يحاولوا تطبيق هذه النظرية فيكثروا من ذلك، لأن حياة هذه المعانى النحوية فى التطبيق المتجدد المستمر، وكان يمكن عن طريق هذا التطبيق المتكرر المتنوع أن يكون لدينا سبيل واضح إلى تناول النص الشعرى عن طريق الفهم النحوى الناضج، ولو كان ذلك قد تم واتصل لأصبح لدينا الآن منهج عربى فى تحليل النص وتفسيره

---

(٢٠) انظر صفحة ٣٣، ٣٤. وانظر صفحة ٤١، ٤٢ من طبعة الأستاذ محمود شاكر.

بدلاً من « الترقيع » الذى يعتمد على الاقتباس من الاتجاهات الأجنبية دون أن تجد هذه المقتبسات تربة ملائمة لاستنباتها وتنميتها وتلاحمها مع النسيج العربى ، فتبقى هذه المقتبسات أجسامًا غريبة فى جسم الثقافة العربية[٢١] .

إن « علم المعانى » الذى أسفرت عنه محاولة عبد القاهر الجرجانى الفذة – وهو علم يقوم على فهم التراكيب وأسرارها – يقدم مادة وفيرة فى صدد محاولة بيان المعنى النحوى فى البناء الشعرى ولكن بعض هذه المادة يحتاج إلى إعادة النظر[٢٢] . إن فهم أسرار التراكيب مستويات ، وكلما كان الباحث فيها أكثر ثقافة وإدراكا ومرانة وتمرسا بالعربية ؛ كان فهمه لأسرار التراكيب أدق وأقرب إلى الغاية ، ومادام الفهم قائما على أساس التركيب نفسه فسوف يُؤْمَن الشطط والزلل ، ولن يكون التفاوت إلا فى درجة الفهم لا فى نوعه . وليس علم المعانى علما توقيفيا ، ولذلك لن يكون علينا من بأس إذا وقفنا من بعض ما جاء عنهم

---

(٢١) لا يعني هذا – بحال – أنني أدعو إلى عدم الإفادة من الآداب الأجنبية ومذاهبها المختلفة واتجاهاتها ، بل على العكس من ذلك تمامًا [illegible] أعيب عدم قدرتنا على تنظيم وجوه هذه الاستفادة المتوخاة ووضعها مواضعها ، وفي رأيي أن عدم قدرتنا على الاستفادة الحقيقية نابع أساسًا من عدم تميزنا ، وعدم استقلال فكرنا وتحديد شخصيتنا ، وإني لأرى أن شرط كل الاستفادة وتحققها هو وضوح الشخصية الثقافية واستقلالها وتميزها ، لأن هذا يتيح لنا معرفة ما يمكن قبوله وما لا يمكن قبوله ، وما يلائم وما لا يلائم . إن الثقافات ذات الشخصية المستقلة يتجاوب بعضها مع البعض الآخر وتفيد كل منها من الأخرى ، وعندما تستفيد شيئًا تهضمه وتصبغه بصبغتها هي ويصبح من مميزاتها هي . أما عندنا فنحن لا يترامى إلينا صدى الاتجاه المعين إلا بعد أن يكون قد مر عليه زمن طويل وفقد بريقه في موطنه وبعد أن تكون موجته آخذة في الانحسار ، ويكون انتقاله إلينا بطريقة عشوائية فردية ، ثم إن ناقليه يزعمون له أكثر من قيمته أحيانًا . ثم إن لدينا عيبا غريبا هو أن نحتكم في قيمة ما لدينا إلى معيار ما ينقل إلينا ، فإن وجدنا مشابه بينهما فرحنا وهللنا ، وإن وجدناه مختلفا عنه أزرينا به وطرحناه . وخذ النحو العربي مثالاً لذلك ، فبعد أن شبع شتما وإهانة على يد بعض اللغويين المحدثين وجدنا منهم أخيرًا من يرى أن في ظهور المنهج التحويلي على يد تشومسكي واعتماده على العقلانية رد الاعتبار للنحو العربي .

(٢٢) من ذلك على سبيل المثال قول الزمخشري – وهو من أصحاب اللفتات الذكية في تفسير النصوص –: إن الالتفات من محاسن الكلام ، ووجه حسنه هو أن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية (تجديدًا) لنشاط السامع وأكثر إيقاظًا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد » (انظر الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني ١٦٠/١) مع أن المخالفة بين الضمائر من الممكن أن تكون مجالاً خصبًا لدلالات متعددة تتوقف على صياغة القصيدة كلها .

وقفة المراجعة وإعادة النظر ، وقد كان علماء المعانى أنفسهم محسنين غاية الإحسان عندما كانوا يذكرون وجوها مختلفة لتركيب ما من التراكيب ، وبعد ذكر هذه الوجوه يعقبون بما يشعر أن الباب مفتوح لكل مجتهد فى فهم النص بشرط سلامة العقل واستقامة الطبع . يقول القزوينى مثلاً بعد أن يذكر عشرة أغراض مختلفة قد يحذف المسند إليه لواحد منها « وإما لاعتبار آخر مناسب لا يهدى إلى مثله إلا العقل السليم والطبع المستقيم »[٢٣] فالأمر راجع أولاً إلى سلامة العقل واستقامة الفطرة فى النظر إلى النصوص وليس معنى هذا أنه تذوق عفوى ، ولكنه تذوق قائم على فهم العلاقات التى تحكم التركيب وتوجه بناءه ، وهذه العلاقات هى « المعانى النحوية » .

إن الوقوف على المعانى النحوية وفاعليتها فى القصيدة محاولة لطرق أهم أبوابها للولوج فى عالمها ، وهذا يقتضينا أن نحسن الظن بالشعراء الكبار فلا ننظر إلى شعرهم بمعيار التصويب والتخطئة – وبخاصة الشعراء المتقدمون – بل ينبغى أن نحاول استكشاف أسرار التراكيب لديهم حتى تلك التى تبدو على أنها – من وجهة نظرنا – مخالفات نحوية يرتكبونها فى شعرهم ، إنهم يعمدون إليها عمدًا غير غافلين عنها ، ووراءها معنى متساوق مع المعنى الشعرى للقصيدة ، ولقد كانت نظرة التصويب والتخطئة وراء وقوف بعض النقاد العرب القدماء من هذه المخالفات موقف العيب والانتقاص والتحذير من ارتكاب أمثالها ، ولعل هذا الموقف كان من تأثير النحاة الذين عزلوا هذه الظواهر لأنها لا تطرد مع القاعدة التى يرجون لها الاطراد ، مع أن إمام النحاة سيبويه يقول : « وليس شىء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها »[٢٤] وقد حاول العبقرى الفذ أبو الفتح ابن جنى أن يقدم تفسيرًا ناضجًا لما سماه النحاة « ضرورة شعرية » إذ يبين أن الشاعر الذى يعمد إلى مثل هذه المخالفات هو الشاعر القوى الجسور لأنه يعلم أن ابتعاده عن مثل هذه الأمور أقرب إلى النجاة وأبعد عن الملحاة ، وليس فى ذلك

---

(٢٣) الخطيب القزويني – الإيضاح في علوم البلاغة ١٠٩/١ (الطبعة الرابعة ١٩٧٥ م بشرح وتحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي – دار الكتاب اللبناني – بيروت) .

(٢٤) سيبويه – الكتاب ٢٢/١ (طبعة دار القلم) ١٣/١ (طبعة بولاق) .

دليل على ضعف لغته لأنه ارتكب ما ارتكب إدلالا بقوته[٢٥] ورغبة فى إحداث تأثير معين يرمى إليه بما فعل .

ومن الغريب أنه قد وقعت مثل هذه الأمور فى القرآن الكريم ، وقد أجاد النحاة والمفسرون فى التماس تعليلها وتفسيرها بما يتلاءم مع السياق الذى وردت فيه .

---

(٢٥) انظر نص ابن جني في الخصائص ٣٩٢/٢ وهو « فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه وإن دل من وجه على جوره وتعسفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه . وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن الوجه الناطق بفصاحته ، بل مثله في ذلك عندي مثل مجرى الجمع بلا لجام ووارد الحرب الضروس حاسرًا من غير احتشام ، فهو وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته ، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفر في سلاحه أو أعصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاة وأبعد عن الملحاة ، لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله إدلالاً بقوة طبعه ودلالة على شهامة نفسه » وقارن ما قاله ابن جني بما يقول بول روبرتس ، وقد أتى ببيتين من افتتاحية قصيدة مشهورة للشاعر إ. إ. كامنجز كسر فيهما قواعد النحو ، وأعاد روبتس صياغتهما وفقا لقواعد النحو . يقول : « إننا لو أعدنا صياغتهما على ما تقتضيه قواعد النحو تكون قد نحينا الشعر جانبًا » ثم يقول : « إن كامنجز لم يكن خارجًا على قواعد النحو لأنه غير مكترث أو لأنه لا يعرف تعبيرًا أفضل . ولكنه عن عمد تام يريد أن يحصل على تأثير شعري معين ، وكل الشعراء يفعلون هذا ، ولو أن بعضهم – مثل كامنجز – يفعل هذا أكثر من غيره . إنهم يستخدمون القواعد النحوية بوصفها نقطة مغادرة ينطلقون منها يوترونها ويجربون بها محاولة الحصول على أكثر الطرق فعالية وتأثيرًا لقول ما يهدون »
Paul Roberts, Modern Grammar, p. 7,8. (New York, 1968).

ويسمى الدكتور محمد مندور هذه الظاهرة « كسر البناء » ويقول : « لقد تميز في الغرب كتابا بما في أسلوبهم من نتوء لا تعدو أن تكون خروجا على الدارج من الاستعمالات والتراكيب ، وهذا النفر تطلق على الطريقة التي يبنون بها عباراتهم « كسر البناء » ومن النقاد – وبخاصة في الغرب – من يرون أن اطراد الصحة اللغوية بمعناها الدارج لا يصدر عنه إلا أسلوب مسطح لا حدة فيه ولا رونق له ، وهم يؤيدون رأيهم بالحقيقة الإنسانية المعروفة من أن الكمال المطلق ممل في ذاته ، وأنه من الخير أن تأخذ الكتاب من حين إلى حين نزوة من شيطان الأدب تخرج بهم عن التعبير المتوقع المألوف » (في الأدب والنقد ٢٤ ، ٢٥ للدكتور محمد مندور – دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة) ، وقد تناول الدكتور مندور هذا تحت ما يسميه « النقد اللغوي » ولكنه لم يحدد ملامحه .

وقد ذهب سيبويه وابن مالك إلى أن الضرورة الشعرية هي ما ليس للشاعر عنه مندوحة ، فبوسع الشاعر أن يغير هذا التركيب ويستبدل به آخر ، ولكنه يبقى عليه لأنه أدل على ما يريد من غيره (انظر في تفصيل رأيهما : الضرورة الشعرية في النحو العربي للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف الفصل الثاني – مكتبة دار العلوم – القاهرة ١٩٧٩ م) .

وإذا كانت محاولة عبد القاهر الجرجانى وما أسفرت عنه من علم المعانى تمثل مرتكزًا تراثيًا أصيلاً فى الدعوة إلى إحياء الاهتمام بالمعنى النحوى ومحاولة جعلها مدخلاً لتفسير القصيدة وفهمها ؛ فإن هناك مرتكزًا آخر معاصرًا يتمثل فى الدعوة الجديدة فى النقد الأدبى التى تحاول جاهدة توجيه النقد فى الأدب العربى وجهة لغوية عن طريق النقد التطبيقى استنادًا إلى أن العمل الأدبى فن لغوى فى المقام الأول ؛ ولذلك ينبغى الدخول إلى النص الأدبى فن لغوى فى المقام الأول ؛ ولذلك ينبغى الدخول إلى النص الأدبى بغية تحليله من بابه الملائم وهو اللغة بكل مستوياتها وأبعادها التى يستخدمها العمل الأدبى فى تكوين شكله الفنى . والقصيدة قبل كل شىء تركيب أو بناء لغوى ، ومهمة الناقد حيالها ليست هى إطلاق الأحكام العامة القائمة على الاستحسان أو الاستهجان الذاتيين غير المبرهن عليهما من خلال العمل نفسه ، أو رصد اتجاهات غير أدبية كالاتجاهات السياسية أو الاجتماعية أو النفسية أو غيرها ونسبة العمل الأدبى أو قائله إليها والاكتفاء ببعض الإشارات التى تساعد على هذا ، بل مهمة الناقد الحقيقية هى إضاءة العمل وتنويره واستكشاف جوانبه الفنية وعلاقاته فى ضوء ما يسمى بالقراءة الفاحصة للنص الأدبى[٢٦] .

ولكن هذه الدعوة لم تجعل المعنى النحوى مرتكزًا من مرتكزاتها ، ولم يظهر فى كتابة أصحابها حتى الآن ما يشير إلى اعتمادهم عليه أو الاستعانة به غير بعض الإشارات القليلة جدًا التى لا تمثل منهجًا متكاملاً ، وهم معذورون فى هذا ؛ لأن النحاة لم يقدموا لهم مادة صالحة لاستغلالها فى هذا السبيل ، ولم تتألف مدرسة

---

(٢٦) قام بهذه الدعوة – باقتدار – الدكتور محمود الربيعي فى عدد من المقالات النظرية وأهمها « كيف أقرأ العمل الأدبي » و « الأدب والمجتمع » وقد طبق دعوته على عدد من القصائد القديمة للحميح والمثقب العبدى، والحديثة لشوقي وناجي وإيليا أبي ماضي وبعض المجموعات الشعرية الأخرى ، وقد جمع بعض هذه المقالات في كتابه « مقالات نقدية ، مكتبة الشباب ١٩٧٨م بالقاهرة » وكتابه « قراءة الشعر مكتبة الزهراء ١٩٨٥ بالقاهرة » وانظر تقديمه للكتاب الذى ترجمه « حاضر النقد الأدبى – دار المعارف ١٩٧٥ م » كما طبق هذا المنهج تطبيقًا فذا في كتابه « قراءة الرواية – دار المعارف ١٩٧٤ ط ١ » . وكتب الدكتور مصطفى ناصف تتناول هذا الجانب وبخاصة « دراسة الأدب العربي » و « مشكلات المعنى في النقد الحديث » و « قراءة ثانية لشعرنا القديم » .

لغوية واحدة ذات اتجاه معروف يغذى بتأثيره التيارات الأدبية بحيث تتمخض عن اتجاه نقدى فى هذا الصدد ، وكل ما يجده أمامهم هؤلاء النقاد المجتهدون من نتاج نحوى محدث لا يختلف عما يجدونه فى كتب النحو الشائعة التى لم تتناول هذه المعانى النحوية بقدر ما تناولت الصيغ النحوية (وسوف أشرح الفرق بينهما) ولم تتحدث كتب النحو إلا عن بعض هذه المعانى حديثا غير مقصود إليه كالحديث عن أغراض بناء الفعل للمجهول أو معانى حروف الجر أو معانى حروف العطف والفرق بين حروف النداء بعضها والبعض الآخر ، والفرق بين همزة الاستفهام و «هل»، والحديث عن أغراض النعت ، ومعانى حروف الزيادة فى صيغ الأفعال وما يشتق منها ، وهى مواضع قليلة جدا فضلاً عما توحى به من إعطاء هذه المعانى صفة الشمول والاطراد دون أن تربط ذلك بمواقف معينة .

إن الحديث عن عناصر منفصلة من مجموعة قصائد مختلفة لشعراء مختلفين كالحديث عن المرأة أو الحب أو الناقة أو الفرس أو الأطلال فى الشعر الجاهلى مثلاً - مع بريقه أحيانًا - لا يساعد قارىء معلقة امرىء القيس مثلاً على فهمها بوصفها بناء فنيًا لغويًا ، فضلاً عن أن مثل هذا الضرب من التناول الذى يعزل عنصرًا من عناصر القصيدة عنها ، ويحلله بعيدًا عن إطارها ، يجعل القارىء يقبل على قراءة القصيدة وفى ذهنه فكرة سابقة عن بعض عناصرها قد تشوش عليه وضع هذا العنصر مع بقية أجزاء القصيدة الأخرى التى لا يتم كونها قصيدة إلا بهذه العناصر مجتمعة وتفاعلها فى داخل إطارها . وقد يكشف التحليل النقدى الخاص بكل قصيدة على حدة أن الناقة مثلاً عند امرىء القيس تختلف - ولابد أن تكون كذلك - عنها عند طرفة ، بل قد تختلف عند الشاعر الواحد من قصيدة إلى أخرى حسب توظيفه لها ، وهكذا .

أما الذى يضىء القصيدة ويكشف مكنونها ويساعد القارىء على تذوقها فهو أن يأخذ الناقد بيد قارئها ويفسر له كيف تركب هذا البناء اللغوى الفنى حتى استوى عملاً ذا دلالة خاصة ، ويبصره بمواطن الجمال فى هذا التركيب ، وإنى لا أعتقد أن من أهم أبواب الدخول فى عالم القصيدة الباب الذى يكشف لنا

كيف يتم هذا التركيب ، أى تركيب وحدات البناء الفنى للقصيدة ، وأعنى به « المعانى النحوية » ، وأعتقد أيضًا أن على المشتغلين بالنحو أن يقدموا فى هذا الصدد ما يعين النقاد على أداء مهمتهم بحيث ييسروا لهم السبيل وأن يتعاون دارسو العربية على كشف النصوص وتحليلها بدلاً من أن يعملوا متدابرين متخالفين .

ولكن .. **هل يصلح المعنى النحوى مدخلاً لتناول النص الشعرى ؟**

إن النص الشعرى بطبيعة تركيبه مكثف مركز يحمل من الدلالات أكبر مما تحمل اللغة المستعملة فى مجالات أخرى ، أو اللغة المألوفة فى تركيب أى نص أدبى آخر . ومالا يقال فى القصيدة أكثر مما يقال ، إن الشاعر يكتفى أحيانًا باللمحة الدالة والإشارة الخفية ، وقد يسهب فى وصف شىء يجعله مقابلاً لشىء آخر ، ولا يعمد إلى غرضه بطريقة مباشرة ، وقد نظن أنها كذلك . إن القصيدة بناء فنى يحمل من الإشارات الكثير ، ولكن الدليل الذى لا دليل سواه على كل ما يريد الشاعر من قصيدته هو ما يقوله فعلاً فى القصيدة ، وما يقوله هو الكلام المحكوم بعلاقات نحوية معينة أنتجت هذه الدلالات المكثفة . إن الشاعر قد يلجأ إلى ما هو متبع فى تقاليد الفن الشعرى فى عصره كأن يلجأ الشاعر الجاهلى مثلاً إلى وصف الأطلال ووصف الناقة أو الفرس ووصف الثور أو الحمار الوحشى أو غير هذا وذاك مما يُتداول فى الشعر الجاهلى ، والسؤال الآن : هل هؤلاء الشعراء جميعًا يصفون أطلالاً واحدة أو ناقة واحدة ؟ وهب أنهم يصفون شيئًا واحدًا ، هل رؤيتهم واحدة ، واستخدامهم له واحد ، وتوظيفهم لهذا العنصر أو ذاك واحد ، وطريقة بنائهم الفنية واحدة بحيث يسوغ لنا هذا جمع هذه العناصر التى تبدو فى ظاهرها متشابهة من هذا الشعر الكثير ودراستها بمعيار واحد ؟

أعتقد أن لو كان الأمر على هذا النحو صحيحًا - وهو ليس كذلك - لأغنت عن الشعر الجاهلى كله عدة قصائد قليلة جدًا .

ولنفرض أن بعض الشعراء يقفو بعضًا فى وصف هذه الأمور وصفًا مجردًا من أى دلالة أخرى وراء هذا الوصف ، فكيف يصف ؟ هل يستخدم نفس

المفردات ونفس الجمل ويقيم بينها نفس العلاقات ؟ صحيح أن هناك كثيرًا من المفردات تتكرر فى القصائد الجاهلية . ولكن المهم ليس هو المفردات ؛ لأن هذه المفردات لا تكون ذات دلالة واحدة فى كل موضع ترد فيه ، فهناك قدر مشترك من معنى هذه المفردات بين أبناء البيئة اللغوية الواحدة ، لكن هذه المفردات تكتسب معانى إضافية فى السياق الجديد والتراكيب الجديدة .

إننا لو أعطينا اثنين من المعماريين مجموعة متماثلة تماما من مواد البناء ، ومساحة متماثلة تماما من الأرض ، وطلبنا من كل منهما أن يقيم بناء يصممه وينفذه ، لجاء البناءان مختلفين وفقًا لقاعدة أولية هى أن كل رؤية أصيلة متفردة تتمايز عن الأخرى ، وإذا أردنا المقارنة بينهما فسوف تتم المقارنة على أساس طريقة التنفيذ ، ومن دراسة البناء سوف نصل إلى كل ما وراء ذلك مما نريد . وفى عمل فنى مادته اللغة وأساس تنفيذه التركيب ، ألا تكون دراسة طريقة تركيب القصيدة كاشفة عن أبعاد كثيرة قد نظن أنها بعيدة عنها ؟

إن كل معنى فى القصيدة - مهما قيل فى روافده - تابع أولاً وأخيرًا من طريقة بنائها ، وبناؤها يقوم على جمل ذات علاقات بين أجزاء الجملة الواحدة من جانب، وبين الجملة والأخرى من جانب آخر . وكل ما يقال عن التصوير الفنى وغيره، آت فى أصله من طريقة التركيب، ومن تأليف الجمل، ونسبة الأشياء بعضها إلى البعض الآخر، وضمها فى إطار واحد، ووضعها فى سياق معين، من حيث إن هذه فحسب هى أثر الخيال الخالق ودليل تفرده وعبقريته . إن الشاعر عندما يقوم ببناء قصيدته يعمل ذهنه بطريقة دقيقة فى طرح كل المقابلات الاستبدالية المختلفة التى كان يمكنه التعبير بها عن مراده ، ويختار عليها جميعا الصورة التى يورد بها جمله ، وهو عندما يطرحها قد تكون مقصودة لديه بطريق السلب . إنه فى سبيل ذلك ينفى من استعماله كثيرًا من المفردات على مستوى استخدام اللفظة المفردة ، وكثيرًا من التراكيب على مستوى الجملة ، ويفضل عليها ما يجىء به من مفردات وتراكيب ذات علاقات ، وقد كان بعض القدماء على وعى دقيق بعمل الشاعر على هذا النحو ؛ ولهذا فسر سيبويه وابن مالك ما سماه النحاة ضرورة شعرية بأنه

ما ليس للشاعر عنه مندوحة ، فليس بوسعنا أن نقول إن الشاعر مضطر مادام قادرًا على استبدال تركيب آخر بهذا التركيب ، وهذا صادق على كل ما يقوله الشاعر فهو مختار فى كل ما يقول قاصد له ، وعملية الاختيار لديه تحكمها أمور مختلفة متعددة بعضها لغوى وكثير منها غير لغوى ، والذى يعنينا هنا أن الشاعر اختار هذا البناء دون سواه، وهذا التركيب على غيره، لغاية يتغياها ومطلب يسعى إليه ، وقد رأى أن الذى اختاره أدل على مراده من سواه ، ولا دليل بين أيدينا على كل هذه الأمور إلا القصيدة ذاتها، وطريقة تركيبها وبناء جملها والعلاقات الخاصة بها والإشارات التى تحملها هذه البنية بكل أبعادها ، وهو ما يتضمن كله داخل العلاقات النحوية .

وإذا انتهى بنا الأمر إلى هذا الحد فلابد أولاً من التفريق تفريقًا أراه ضروريًا بين شيئين هما : المعنى النحوى والصيغة النحوية .

الصيغ النحوية تجريدية ثابتة (الفعل + الفاعل) ، (المبتدأ + الخبر) مثلاً ، وهى محددة يمكن حصرها وتصنيفها ، وكتب النحو المتأخرة لا تعنى إلا بالصيغ النحوية ، وهذه الصيغ مهمة من حيث يكون المطلوب هو تعليم الصواب والخطأ فى التركيب . والصيغ النحوية لا تحمل أية دلالة غير التجريد ، ولذلك يمكن أن يصاغ وفقا لها عبارات مفرغة من الدلالة إلا من دلالة الصيغ النحوية فقط ، ومن هنا يمكن إعرابها كأن يقال فى صياغة هرائية :

ولقد فأوت الشيصمان بفأوة ... فتشرغبت قفانه بملان
حتى انسخت عبناته فى برنة ... وانباغ فى التفجات كل قنان

فليس فى هذين البيتين الهرائيين إلا الصياغة على قوانين النحو والعروض ، فهما من بحر الكامل ومن جمل يمكن إعرابها بما تقضى أصول الإعراب ، ولكنهما خاليان من أى دلالة أخرى على الإطلاق لأنهما خاليان من المعانى النحوية .

فالصيغ النحوية– كما رأينا– ليست إلا جانبا واحدًا من جوانب المعنى النحوى الذى يتألف منها ومن دلالات أخرى متعددة تتكاثف فى الجملة

الواحدة ، بعضها راجع إلى صيغ المفردات المستخدمة فى إطار الجملة ومعانى هذه المفردات ، وعلاقة هذه المفردات بعضها بالبعض الآخر ، ومعناها النابع من تركيبها فى جملة واحدة وتفاعلها داخل هذه الجملة مع بعض العناصر الأخرى تفاعلاً ينتج عنه معنى جديد ، ومن هنا يكون للفظة الواحدة معنى فى موضع ولا يكون لها هذا المعنى نفسه فى موضع آخر « فإنا نرى اللفظة تكون فى غاية الفصاحة فى موضع وتراها بعينها فيما لا يحصى من المواضع وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير ، وإنما كان كذلك لأن المزية التى من أجلها نصف اللفظ فى شأننا هذا بأنه فصيح مزية تحدث من بعد أن لا تكون وتظهر فى الكلام من بعد أن يدخلها النظم ، وهذا شيء إن أنت طلبته فيها وقد جئت بها أفرادا لم ترم فيها نظما ولم تحدث لها تأليفا طلبت محالا »[٢٧] .

إن الشعراء جميعا يتعاملون فى شعرهم مع مادة واحدة هى اللغة مفردات وتراكيب ولكننا نجد بعضهم أكثر فنية من الآخرين ، لا من حيث إن ألفاظ هذا الشاعر أحسن ولا أجمل ولا أرق ولا أعذب إلى آخر هذه الصفات ، بل من حيث إن طريقة بناء هذا الشاعر للألفاظ تختلف عن طريقة بناء الآخر ، واختيار هذا يختلف عن اختيار ذاك ، وقدرة خيال هذا الشاعر الذى يتخذ التراكيب مادة له تختلف عن ذاك – فالمادة الموجودة بين أيدينا هى اللغة ، فالحجر مثلاً مادة واحدة لمثالين مختلفين ، ولكننا نجد أحدهم يبز غيره ويفوقهم لا من حيث نوع الحجر المستخدم فى التمثال بل من حيث طريقة صوغه واستخدامه لمادته ، وكذلك الألوان والأصباغ مادة واحدة لرسامين مختلفين ، ولكن بعضهم يفوق الآخرين ويمتاز عنهم لا من حيث استخدامه لمادة معينة دون الآخرين بل من حيث قدرته على التأليف بين الألوان والظلال ودرجاتها ، وهذا كله محكوم بالخيال الذى يوجه هذا التأليف ، وكذلك طريقة استخدام اللغة عند الشعراء هى التى يتم بها التمايز والتفاضل بينهم . وإذا كان التفاضل بين الشعراء لا يتم إلا عن طريق التأليف أو النظم فإنه ينبغى أن نسلك السبيل إلى ذلك من خلال « المعانى النحوية » .

---

(٢٧) دلائل الإعجاز : ٣٠٨ وانظر صفحة ٤٠١ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

إن هذه المعانى النحوية تتعدد وتتجدد بتعدد الإبداع فى الشعر وتجدده ، لأن الصيغة النحوية قالب يحشى بالأمثلة المختلفة المتعددة التى لا تنقضى ولا تنفد ، ومن هنا تتعدد المعانى النحوية وتتجدد ، فوظيفة الفاعلية مثلاً ثابتة فى الصيغة النحوية ، ولكن دلالة الفاعلية بوصفها معنى نحويا لا يتوقف على كون الاسم فاعلاً فحسب بل يتوقف هذا المعنى على نوع الفاعل هل هو مصدر مؤول أو اسم ، وما نوع هذا الاسم الذى يختاره الشاعر لشغل وظيفة الفاعلية هل هو نكرة أو معرفة وهل هو نكرة مخصصة أو غير مخصصة ، وإذا كان معرفة فهل تعريفه عن طريق الإضمار أو العلمية أو الموصولية أو الإشارة أو عن طريق الألف واللام أو الإضافة إلى واحد منها وما نوع ما أضيف إليه ، وما معنى هذا الاسم معجميا وما معناه السياق وما العلاقة بين هذين المعنيين ، وما الموقف الذى يكتنفه وما درجة ألفته وما درجة عدم الألفة وما نوعها ، وما صيغة هذا الفعل وما معناه المعجمى والسياق وهل هو فعل مطلق أو مقيد وما نوع مقيده ، ثم هل الجملة نفسها المكونة من الفعل والفاعل عنصر فى جملة أخرى ، أو هى جملة مستقلة ، وهل هى جملة مطلقة أو مقيدة ، وما نوع مقيدها ، هل هو الاستفهام أو النفى أو التمنى أو الرجاء أو النهى الخ ، وماذا تحمل هذه الجملة من دلالة وفق السياق العام للقصيدة ، وهل تتردد أو تتكرر هذه الدلالات فى غيرها من الجمل ، وما علاقتها النحوية والسياقية بالجمل الأخرى إلى آخر هذا النسيج المحكم المتشابك ، وقد لخص عبد القاهر الجرجانى هذه الوجوه والفروق فى عبارة موجزة إذ يقول : « وإذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معانى النحو وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجد لها ازديادًا بعدها » .

فالصيغ النحوية متضمنة فى المعانى النحوية وهى عنصر واحد من عناصر متعددة تؤدى إليها . والقصيدة على هذا المستوى يحكمها نوعان من العلاقات النحوية ، العلاقات الأفقية والعلاقات الرأسية ، أما العلاقات الأفقية فالمقصود بها ترابط الجملة الواحدة فى داخلها بواسطة العلاقات النحوية المعروفة على مستوى

الجملة من الابتدائية والخبرية فى الجملة الاسمية، والفعلية والفاعلية فى الجملة الفعلية إلى آخره.

وتحليل الجملة على هذا المستوى يستتبع بالضرورة عدة خطوات قد لا تظهر أحيانًا، ولكنها تكون أساسًا يوجه عملية التحليل. هذه الخطوات هى :

- الملاحظة والتسجيل.
- يلى ذلك إدراك العلاقات الجزئية وما تؤدى إليه.
- الانتقال بعد ذلك إلى الدلالات الخاصة بكل تركيب.

والأمور التى ينبغى أن تلاحظ وترصد هى اختيار الشاعر للكلمات المعينة والصيغ الخاصة بها والوظائف النحوية التى تشغلها، ويلاحظ فى ذلك كله الكيفية التى وردت بها فى الجملة ومحاولة التعليل لها. فلماذا اختار الشاعر هذه الكيفية ؟ وما علاقة ذلك بالغرض الذى سيقت له ؟ أو ما الغرض منها ؟ وهل يتلاءم ذلك مع السياق الذى وردت فيه أو يعارضه ؟ وما دلالة هذا التلاؤم أو هذا التعارض فى البناء الكلى للقصيدة ؟

وهذا كله يرصد من خلال البناء الخاص بالجملة، فيراعى فى هذا السبيل الإطلاق والتقييد والإفراد والتركيب، والتوحد والتعدد، وتحت كل من هذه فروع، فتحت الإطلاق والتقييد هناك الفعل المطلق والفعل المقيد، والمطلق هو الفعل المبنى للمعلوم غير المؤكد المسند إلى فاعله فقط الذى لا يتعلق به ظرف ولا جار ومجرور ولم يذكر له أى مفعول من المفاعيل المختلفة، فإذا زدت شيئًا من هذه كان الفعل مقيدًا، وهنا يختلف معنى المطلق عن معنى المقيد فى الإفادة، فليس هناك معنى ضممت إليه شيئًا آخر، وإنما هو معنى جديد من حيث الدلالة «وهكذا يكون الأمر أبدا، كلما زدت شيئًا وجدت المعنى قد صار غير الذى كان، ومن أجل ذلك صلح المجازاة بالفعل الواحد إذا أتى به مطلقا فى الشرط ومعدى إلى شىء فى الجزاء كقوله تعالى : ﴿ **إن أحسنتم أحسنتم لأنفسكم** ﴾ وقوله عز وجل : ﴿ **وإذا بطشتم بطشتم جبارين** ﴾ مع العلم بأن الشرط ينبغى

أن يكون غير الجزاء من حيث كان الشرط سببًا والجزاء مسببًا ، وأنه محال أن يكون الشيء سببا لنفسه ، فلولا أن المعنى فى أحسنتم الثانية غير المعنى فى أحسنتم الأولى وأنها فى حكم فعل ثان لما ساغ ذلك »[٢٨] .

وهناك الاسم المطلق والاسم المقيد ، والمطلق هو النكرة غير المخصصة بوصف أو إضافة وغير المتبوع وغير المميز ولم يكن صاحب حال ، والمقيد ما يقابله .

وهناك الجملة الاسمية المطلقة وهى التى خلت من كل قيد يسبقها من قيود النفى أو التوكيد أو التمنى أو الرجاء أو القيد الزمنى المتمثل فى بعض النواسخ ، أو المطلقة من النواسخ بأنواعها وتقابلها الجملة الاسمية المقيدة .

وهناك الجملة الفعلية المطلقة وهى التى تتجرد للإثبات المحايد ، وما عداها فهى المقيدة . الخ .

وقد يطلق أحد عناصر الجملة ويقيد عنصر آخر فيها ، وقد يقيد بعض مقيداتها بقيود أخرى وقد تقيد الجملة بعناصر سابقة أو لاحقة . ونظام اللغة يسمح بأن يأتى بعض العناصر مفردًا أو متعددًا كالخبر والنعت والحال مثلاً ، وقد يفرد وقد يركب أى يأتى جملة . وعن طريق هذه الإمكانات الكثيرة المتاحة قد تطول الجملة وتتعقد أو تقصر وتتلاحق ، وسوف نرى من هذا النص كيف تتعقد الجملة فى صورها من خلال البناء على عنصر من عناصرها ، يقول الشنفرى الأزدى[٢٩] فى لاميته المعروفة :

١ – وأغدو على القوت الزهيد كما غدا
أزلُّ تهاداه التنائفُ أطحلُ

---

(٢٨) دلائل الإعجاز : ٤١١، ٤١٢ . وانظر ٥٣٤ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(٢٩) مختارات شعراء العرب لابن الشجري ٨٥ – ٨٩ (تحقيق علي محمد البجاوى ، دار نهضة مصر ، القاهرة) وسوف أشرح معاني المفردات بأرقام الأبيات :

١ – الأزل : الذئب الخفيف الوركين ، التنائف : الفلوات ، الأطحل : الذي لونه بين الغبرة والبياض .

٢ – غدا طاويا يَعْتَنُّ للريح هافيًا
يخوت بأذنـاب الشعـاب ويعسـلُ

٣ – فلما لواه القوت من حيث أمَّه
دعـا فأجابتـه نظائـرُ نُحَّـلُ

٤ – مُهلَّلـةٌ شِيبُ الوجـوهِ كأنها
قِداحٌ بكفَّـىْ ياسرٍ تتقلقـلُ

٥ – أو الخَشْرَمُ المبعوثُ حثحثَ دبَرَهُ
محابيـضُ أرساهـنَّ سام معسِّلُ

٦ –مهرّتـةٌ فُوهٌ كأنَّ شدوقَهـا
شقـوقُ الـعِصِىِّ كالحاتٌ وبُسَّلُ

٧ –فضجَّ وضجَّتْ بالبراح كأنَّهـا
وإيَّاه نوح فوق علياءَ ثُكَّـلُ

٨ –فأغضى وأغضتْ واتسى واتست به
مراميـلُ عزاهـا وعزتـه مُرْمِـلُ

٩ – شكا وشكت ثم ارعوى بعدُ وارعوتْ
ولَلصبْرُ إن لم ينفع الشكوُ أجملُ

---

٢ – الطاوي : الجائع . هافيا : خفيفا سريعا . يعتن : يظهر ويعارض . يخوت : ينقض ويخطف . الشعاب : الطرق في الجبل . يعسل : يسرع .
٣ – أمه : قصده . النحل : المهازيل .
٤ – المهللة : القرمة للحم . القداح : السهام قبل أن تراش وتركب عليها نصلها . ياسر : مقامر بالأزلام والميسر .
٥ – الخشرم : النحل أو رئيسها . الدبر : جماعة النحل . المحابيض : عيدان مشتار العسل . المعسل جامع العسل .
٦ – مهرته : واسعات الأشداق . فوه : واسعات الأفواه . كالحات : بادهات الأنياب . بسل : عوابس .
٧ – البراح : الأرض الواسعة التي لا زرع فيها . النوح : النساء النوائح .
٨ – المرمل : الذي نفد زاده والجمع مراميل .
٩ – ارعوى : رجع .

١٠ - وفـاء وفـاءت بادئـاتٍ وكُلُّهـا
على نَكَـظٍ مما يكاتِـم مجمـلُ

فهذه الأبيات العشرة كلها جملة واحدة تكون التصوير فيها من خلال تقييد الفعل فى الجملة « وأغدو على القوت الزهيد كما غدا .. » فالكاف وما بعدها مفعول مطلق ، انطلق منه الشنفرى إلى صورة هذا الذئب الجائع الذى غدا طاويا يعارض الريح ويدعو نظائره الجياع المهازيل التى يتطرق لها الوصف حتى تقوم بينه وبينها هذه التقابلات المتجاوبة وتبدأ بالدعوة والإجابة « دعا فأجابته - فضج وضجت - فأغضى وأغضت - اتسى واتست - عزاها وعزته - شكا وشكت - ارعوى وارعوت - فاء وفاءت » ثم تجمع كلها فى آخر الجملة « وكلها على نكظ مما يكاتم مجمل » .

وهذا مثال آخر من طول الجملة عن طريق تقييد عنصر من عناصرها ، يقول بدر شاكر السياب فى قصيدته « المومس العمياء »[٣٠] .

الحارس المكدود يعبر والبغايا متعبات
النوم فى أحداقهن يرف كالطير السجين
وعلى الشفاه أو الجبين
تترنح البسمات والأصباغ ثكلى باكيات
متعثرات بالعيون وبالخطى والقهقهات
وكأن عارية الصدور
أوصال جندى قتيل كللوها بالزهور
وكأنها درج إلى الشهوات تزحمه الثغور
حتى تهدم أو يكاد سوى بقايا من صخور

فهذا المقطع الذى يحتل تسعة أسطر أو أبيات - أو ما شئت من تسمية - كل جملة واحدة اسمية « الحارس المكدود يعبر » قيدت بالحال « والبغايا .. » وهى

---

١٠ - النكظ : الشدة أو العجلة أو الجوع .

(٣٠) ديوان أنشودة المطر صفحة : ٢٠٠ ، ٢٠١ .

أى الحال جملة اسمية أيضـًا أخبر عن مبتدئها بعدة أخبار بعضها مفرد « متعبات » وبعضها جملة اسمية أو فعلية عطفت على كل منها جمل أخرى ، واستمر تعدد الخبر وتقييد عناصر الأخبار المتعددة حتى طالت الجملة على هذا النحو ورسمت هذه الصورة ، وقد تدرجت بنا حتى كدنا ننسى الجملة الأصلية الأولى وهى « الحارس المكدود يعبر » فقد عبر من خلالها السياب إلى هذه الجملة التى جاءت قيدًا للأولى وظل ينمى أجزاءها حتى صرف الاهتمام إليها ، وليس هذا عفويا فى البناء الشعرى ، وعلينا أن نحاول الكشف عنه .

إن كل المعانى النحوية الأفقية هنا ذات دلالة خاصة وعلينا فى تناول القصيدة أن نحصر الجمل على هذا المستوى ونلاحظ ما فيها من عناصر ، ونحاول استكشاف الربط بين كل هذه العناصر وتفاعلها فى السياق ونسبة بعضها إلى بعض ، وما يلحق بكل ذلك من متعلقات وتوابع وما يتسلط عليها من معانى الأدوات المختلفة ، وما يلابس هذا كله من التعريف والتنكير والتقديم والتأخير والذكر والحذف ، ولا نغفل شيئـًا مهما بدا فى نظرنا هينا من عناصر التركيب كأن يستخدم الشاعر الظاهر حيث يمكنه استخدام المضمر كقول حطان بن المعلى :

أنزلنى الدهر على حكمه	من شامخ عالٍ إلى خفض
وغالنى الدهرُ بوفر الغنى	فليس لى مال سوى عرضى
أبكانىَ الدهر ويـــاربما	أضحكنى الدهر بما يرضى

فهنا لا يصح أن نغفل إظهار كلمة « الدهر » وتكررها حيث كان من الممكن الاكتفاء بضميرها بعد المرة الأولى ودلالة ذلك .

سوف تكشف لنا دراسة القصيدة على هذا المستوى ، وأعنى به مستوى العلاقات الأفقية أو المعانى النحوية الأفقية للقصيدة أن القصيدة الواحدة عدد محدود من الأجزاء كل جزء منها يترابط أفقيا على هذا النحو ويكون وحدة خاصة تمثل عنصرًا من عناصر بناء القصيدة أو صورة من صورها ، وسوف تكشف هذه

الطريقة أن الجزء الواحد من القصيدة غالبا ما يكون جملة واحدة كبرى تتكثف عن طريق تقييد أحد عناصرها أو مقيداتها بقيود مختلفة .

وأجزاء القصيدة تترابط فيما بينها بما يسمى العلاقات الرأسية - وقد يكون فى وصفها بالنحوية تسمّح واقتداء بتعريف القدماء كابن جنى للنحو - وأعنى بها هنا دراسة الجوانب السياقية التى توثق من ترابط القصيدة كلها فى وحدة بنائية فنية متكاملة . وهذه العلاقات الرأسية أيضا - كما يقول الدكتور عبد الرحمن أيوب - « لا حصر لها إذ إنها تتعدد بتعدد الصفة التى تربط بين الأفراد وهذه الصفات أكثر من أن تحصر بعدد »[٣١] وتقوم دراسة هذا الجانب على حصر المجموعات الرأسية كالأسماء والأفعال والضمائر والإشارة ، وحصر التراكيب كما مر فى النوع السابق ومقارنتها بعضها بالبعض الآخر ، واستخراج أوجه التشابه أو التخالف بينها ، وتجاوز ذلك إلى دلالته ، والتقاط الإشارات المتكررة ذات الدلالات الخاصة ونمو هذه الدلالات وتدرجها حتى تكون فى نهاية الأمر رمزا خاصا بالقصيدة ، وليس بالضرورى أن يكون هذا التدرج منطقيا بحيث يرد أول الأمر على هيئة معينة ثم يطرد فى خط مستقيم حتى يصل إلى نهاية محددة ، ولكن هذا التدرج تدرج شعرى قد يسلك السبيل السابق وقد يسلك أى سبيل آخر يراه الشاعر مناسبًا .

ومن مظاهر دراسة الجانب الرأسى من العلاقات النحوية تتبع الدلالات الزمنية فى القصيدة كلها سواء أكانت هذه الدلالات الزمنية نابعة من دلالة صيغ الأفعال أم من الأدوات الداخلة على الجمل أو على بعض عناصرها ، أم من ظروف الزمان ، أم من الكلمات الدالة على الزمن وتشغل وظيفة غير الظرفية فى الوقت نفسه ، واستكناه هذه الدلالات وإدراك تجاوبها بعضها مع البعض الآخر والتدرج بينها أو الانتقال من حالة زمنية إلى أخرى حتى تفصح عن ذات نفسها وتكشف عن دورها فى بناء القصيدة كلها ، وهكذا كل عنصر من عناصر هذه المجموعة ، ومن الممكن عن طريق إحصاء الوظائف النحوية والعناصر الأخرى وملاحظة

---

(٣١) « البناء الصرفى للأسماء والأفعال فى العربية » للدكتور عبد الرحمن أيوب وهو موضوع حلقة البحث الذى نوقش بقسم اللغة العربية فى كلية الآداب والتربية جامعة الكويت يوم ١٩/٥/١٩٨٠ م .

مدى تطورها وفاعليتها سوف تسلم لنا القصيدة مفاتيح الدخول فى عالمها .

إن دارسى اللغة العربية يجب ألا يتخلوا عن أى سبيل لغوى يعين على معرفة «كيف يقول الشاعر ما يقول». وإنى لأعتقد أن على المشتغلين بالنحو وعلم اللغة أن يسهموا بنصيب كبير فى هذا المجال، وأن يتعاونوا تعاونا فعالاً مع نقاد الشعر المخلصين للفن الشعرى وحده، فيقدموا لهم إحصاءات واضحة فى هذا الصدد عن استخدام الجوانب السابقة فى قصائد بعينها، أو دواوين خاصة، فيتمكنوا من أداء مهمتهم الأولى على الوجه الأمثل .

وأخيرًا .. أعتقد – كما يعتقد غيرى – أن الكلام النظرى قد يكون سهلاً ميسورًا لأن مجال القول فيه مطلق ، ولكن المحك الذى لا يخطىء هو التجريب والممارسة ، وقد حاولت قبل أن أكتب ما كتبت أن أطبق هذه الدعوة ، التى أومن بها وتستولى علىّ ، على قصيدة من مختارات الشعر العربى[٣٢] ، وقد لا تكون التجربة الأولى وافية تماما ، ولكنها أثبتت لى – أو أرجو ذلك – أنها ممكنة التحقيق .

---

(٣٢) وهي قصيدة ثعلبة بن صعير الخزاعي ، وهي القصيدة الرابعة والعشرون من المفضليات . ومطلعها :

هل عند عمرة من بتات مسافر   ذي حاجة متروح أو باكر

وقد نشرت هذه الدراسة بمجلة « الشعر » القاهرية عدد يناير سنة ١٩٨٣ م وهي موجودة فى الفصل الثانى من هذا الكتاب .

الفصل الثانى

التحليل النصّى للقصيدة

(قصــائد قديمـة)

المبحث الأول

العلاقات الرأسية والأفقية فى القصيدة

(قصيدة ثعلبة بن صعير)

-١-

قال ثعلبة بن صعير المازنى :

١ - هَلْ عِنْدَ عَمْرةَ مِنْ بَتَاتِ مُسافِرِ ذِى حَاجةٍ مُتَروِّحٍ أَوْ باكِرِ

٢ - سَئِمَ الإقَامَةَ بعْدَ طُولِ ثَوائِهِ وَقَضَى لُبَانته ، فَلَيْسَ بناظِرِ

٣ - لِعِدَاتِ ذِى أربٍ ولا لِمَواعِدٍ خُلُفٍ ولَوْ حَلَفَتْ بأَسْحَم مائِرِ

٤ - وَعَدَتْكَ ثُمّتَ أخْلَفَتْ مَوْعُودَها وَلَعَلَّ مَا مَنَعَتْكَ لَيْس بِضَائِرِ

٥ - وَأرى الغَوانِى لا يَدُوم وِصَالُها أبدًا على عُسْرٍ ولَا لِمُياسِرِ

٦ - وإذَا خليلك لَمْ يَدُمْ لكَ وَصْلُهُ فاقْطَعْ لُبَانَته بحَرْفٍ ضَامِرِ

٧ - وَجْنَاءَ مُجْفَرةِ الضُّلُوعِ رَجيلةٍ وَلَقَى الهَواجِرِ ذَاتِ خَلْقٍ حَادِرِ

٨ - تُضْحِى إِذَا دَقَّ المَطِىُّ كأنها فَدَنُ ابْنِ حَيَّةَ شَادَهُ بالآجُرِ

٩ - وَكأنَّ عَيْبَتَها وَفَضْلَ فِتَانِها فَنَنَان مِنْ كَنَفَىْ ظَلِيمٍ نَافِرِ

١٠ - يَبْرِى لَرائِحَةٍ يُسَاقِطُ رِيشَها مَرُّ النَّجاءِ سِقَاطَ لِيفِ الآبِرِ

١١ - فَتَذَكَّرتْ ثَقلاً رثِيدًا بَعْدما أَلْقَتْ ذُكَاءُ يَمِينَها فِى كَافِرِ

١٢ - طَرِفَتْ مَرَاوِدُها وغَرَّدَ سَقْبُها بِالْآءِ والْحَدَجِ الرِّوَاءِ الْحَادِرِ

١٣ - فَتَرَوَّحا أصُلاً بِشَدٍّ مُهْذِبٍ ثَرٍّ كَشُؤْبُوبِ الْعَشِىِّ الْمَاطِرِ

١٤ - فَبَنَتْ عَلَيْهِ معَ الظَّلامِ خِبَاءَها كَالأحْمَسِيَّةِ فى النَّصِيفِ الْحَاسِرِ

١٥ - أَسُمَىُّ مَا يُدْرِيكِ أنْ رُبَّ فِتْيَةٍ بِيضِ الْوُجُوهِ ذَوِى نَدًى ومَآثِرِ

١٦ - حَسَنِى الْفُكاهَةِ لا تُذَمُّ لِحَامُهُمْ سَبِطِى الأكُفِّ وفى الْحُرُوبِ مَسَاعِرِ

١٧ - بَاكَرْتُهُمْ بِسِباءِ جَوْنٍ ذَارِعٍ قَبْلَ الصَّبَاحِ وقَبْلَ لَغْوِ الطَّائِرِ

(*) نشر هذا البحث بمجلة « الشعر » يناير ١٩٨٣ م .

١٨ – فَقَصَرْتُ يَوْمَهُمْ بِرَنَّة شَارِفٍ وَسَماعِ مُدْجِنَةٍ وَجَدْوَى جَازِرِ
١٩ – حَتَّى تَوَلَّى يَوْمُهُم وَتَرَوَّحُوا لَا يَنْثَنُونَ إلى مقالِ الزَّاجرِ
٢٠ – وَمُغِيرَةٍ سَوْمَ الجَرادِ وزَعْتُها قَبْلَ الصَّبَاحِ بِشَيِّظَانٍ ضَامِرِ
٢١ – تَئِقٍ كَجُلْمُودِ الْقِذَافِ وَنَثْرةٍ ثَقْفٍ وَعَرَّاصِ المَهَزَّةِ عَاتِرِ
٢٢ – وَلَرُبَّ واضحةِ الجبينِ غَريرةٍ مِثْلِ الْمَهاةِ تروقُ عَيْنَ النَّاظِرِ
٢٣ – قَدْ بِتُّ أَلْعبُها وأَقْصُرُ هَمَّهَا حَتَّى بَدَا وَضَحُ الصَّبَاحِ الْجَاشِرِ
٢٤ – وَلَرُبَّ خَصْمٍ جَاهِدِينَ ذَوِى شَذاً تَقْذِى صُدُورُهُمُ بِهِتْرٍ هَاتِرِ
٢٥ – لُدٍّ ، ظَأَرْتُهُمُ عَلَى ما سَاءَهُمْ وَخَسَأْتُ باطِلَهُمْ بِحَقٍّ ظَاهِرِ
٢٦ – بِمَقَالةٍ مِنْ حَازِمٍ ذِى مِرَّةٍ يَدَأُ الْعَدُوَّ زئيرُه للزَّائِرِ[1]

* * *

– ٢ –

ينتظم القصيدة الجيدة نوعان من العلاقات النحوية ، النوع الأول منهما هو ما أسميه بالعلاقات الأفقية ، وأعنى بها ترابط الجملة الواحدة فى داخلها بواسطة العلاقات النحوية المعروفة على مستوى الجملة من الابتدائية والخبرية أو الفعلية والفاعلية ، وما يلحق بكل منها من متعلقات وتوابع وما يتسلط عليها من معانى الاستفام والنفى والتوكيد والعطف وغير ذلك من معانى الأدوات المتعددة وما يكتنف ذلك من التعريف والتنكير والتقديم والتأخير .

والنوع الثانى هو ما أسميه العلاقات الرأسية وأعنى بها تماسك القصيدة كلها فى إطار واحد محكوم بعلاقات نحوية سياقية توثق من عرى الترابط بين الجمل

---

(١) هذه هي القصيدة الرابعة والعشرون من المفضليات ، وهي لثعلبة بن صعير بن خزاعي المازني وهو شاعر جاهلي قديم ، قال عنه الأصمعي : « وهو أكبر من جد لبيد » وقال عن هذه القصيدة : « لو قال ثعلبة ابن صعير المازني من قصيدته خمسًا كان فحلاً » . انظر المفضليات تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ص ١٢٨ وما بعدها وشرح اختيارات المفضل للخطيب التبريزي ٦١٢/٢ وما بعدها تحقيق د. فخر الدين قباوة ، وعليهما اعتمدت في شرح كثير من المفردات .

بعضها والبعض الآخر مضافًا إليها الإشارات المتشابهة فى الجمل ، أو الوظائف النحوية المتكررة بينها ، أو الرموز اللغوية التى تتردد بين جملة وأخرى ، سواء أكانت هذه الرموز ممثلة فى كلمة بعينها ، أو صيغة خاصة أو حالة معينة تلابس هذه الجمل وتشيع فى جوها ، أو يحدث بينها تخالف يذكر بعضه بنقيضه الموجود فى جملة سابقة أو لاحقة(٢) .

وبدهى أن هذين النوعين من العلاقات النحوية يكونان معًا سدى نسيج القصيدة ولحمته بحيث يؤدى الفصل بينهما إلى تمزيق نسيج القصيدة وتشعيث أجزائها ، لكن تظل محاولات الكشف عنهما فى أناة وتلطف مشروعة مشروعية العمل الشعرى نفسه .

والصيغ النحوية - مهما تعددت - محدودة يمكن حصرها ، ولكن تفسيرات الشعر متنوعة وغير محدودة ولا يمكن حصرها ، ولذلك لا يمكن الربط بين الصيغة النحوية المجردة والمعنى الشعرى المعين بحيث يقال - مثلاً -: إذا وردت الجملة فى الشعر على هذه الصيغة النحوية المعينة تؤدى إلى معنى كذا ؛ ولذلك أرى أن هناك فرقًا بين الصِّيغ النحوية والمعانى النحوية ، فالصيغ النحوية ثابتة أما المعانى النحوية ، على الوجه الذى أود الكشف عنه ، فإنها تتوقف على أنواع السياق التى تكتنفها ، وكل معنى نحوى ذى دلالة خاصة ترتبط دلالته الخاصة هذه بالموقف الذى يرد فيه ، ومن هنا لا يمكن حصر هذه المعانى النحوية ، أو تجميدها فى أطر محددة ، والصيغة النحوية الثابتة تصبح داخل العمل الشعرى ذات معان نحوية تتعدد وتتنوع بتنوع الإبداع ، وهذا يقودنا إلى أن المفردات التى تشغل الوظائف النحوية فى الصيغ النحوية المعينة لها دورها فى تحديد هذه المعانى النحوية التى تتجدد مع تجدد العمل الشعرى ، فوظيفة الفاعلية مثلاً ثابتة فى النظام النحوى ، ولكن دلالة الفاعلية ، بوصفها معنى نحويًا ، لا يتوقف على كون الاسم فاعلاً فحسب ، بل يتوقف هذا المعنى على نوع الكلمة التى

(٢) انظر الفصل الأول من هذا الكتاب .

تشغل هذه الوظيفة وصيغتها ومعناها المعجمى ومعناها فى السياق الذى ترد فيه والموقف الذى يكتنفها ، وعلاقتها بالفعل الذى أسندت إليه وصيغة هذا الفعل ومعناه المعجمى والسياق وهل هو متعد أو لازم وعلاقته بكل ما يتعلق به ، ووضع هذه الجملة من السياق العام للقصيدة ، وما تحمله من إشارات ودلالات تتكرر وترِد أو تتردَّد فى غيرها من الجمل ومعانى الأدوات التى تدخل عليها أو تربط غيرها بها وتربطها بغيرها إلى آخر هذا النسيج المحكم المتشابك أو هذا البناء المتلاحم .

ومن هنا يمكن القول بأن المعانى النحوية – بهذا المفهوم – ليست معانى جامدة ثابتة ، فإن هذا الجمود لا يكون إلا عند نزع هذه الجمل من سياقها ، وإغفال هذه الدلالات التى تلابسها وتشكل بها بناء القصيدة .

-٣-

والقصيدة التى أود أن أعرضها فى إطار هذا الفهم يقوم بناؤها من حيث المستوى الأفقى على عدد محدود من الجمل ، مع مراعاة أن الجملة ، بطبيعة الحال ، تعني كل ما يتعلق بها ؛ فهي تبدأ بجملة تستغرق ثلاثة أبيات فى مفتتح القصيدة ، تجذبها جملة أخرى شرطية مبتورة في نهاية الأبيات الثلاثة ، تليها جملتان فعليتان قصيرتان في بيت واحد ، وجملة ثالثة يحتويها بيت واحد كذلك ، والجمل هنا تطول أو تقصر وفقًا للنفس الشعري الخاص بكل جملة ، وسوف نرى أن الجمل القصيرة في هذا الموضع من القصيدة تلابسها حالة انفعالية متوترة تتواءم مع النمو الشعري للقصيدة ، ثم تسلم هذه الحالة إلى حالة أخرى تمثل ذروة القصيدة من حيث البناء الشعري والنحوي معًا ، وهي التطهير بالخيال الفني ، ولذلك تتعقد الجملة وتتشابك وتطول فتحتوي هذه الجملة المصورة تسعة أبيات من القصيدة ، من البيت السادس حتى آخر البيت الرابع عشر ، بعد هذه الذروة يحدث نوع من الانفراج والتطهير ؛ فتأخذ القصيدة في أبياتها الباقية مسارًا متوازنًا أقرب إلى روح الفروسية واستعراض القوة الغاربة ، وتتوازى مع هذه الحالة

صياغة الجمل فتتشابه من حيث التركيب ، وتتماثل في البدء والنهاية ، ويكوّن هذا القسم أربعُ جُمَلٍ ، تقع الأولى منها في خمسة أبيات ، والثانية والثالثة كل منهما في بيتين ، والأخيرة في ثلاثة أبيات .

ومن حيث المستوى الرأسي نجد أن هذه القصيدة مكونة من قسمين ، الأول منهما يتماسك بعضه مع البعض الآخر عن طريق التداعي الانفعالي بين جملة الافتتاحية والجمل الثلاث القصيرة التالية لها ؛ وهنا تسقط الروابط اللفظية المباشرة اكتفاء بأن مواد المفردات بظلالها تتكرر بين الأبيات ، ويلحظ ذلك في علاقة البيت الرابع بما قبله (عدات ، مواعد ، خلف = وعدتك ، موعودها ، أخلفت) وهو البيت الوحيد الذي يخلو صدره من أداة لفظية رابطة بين الجمل ، وأما ما سوى ذلك فإن الجمل فيه – رغم ترابط معانيها وتساوقها – يرتبط بعضها ببعض عن طريق الأدوات اللفظية أيضـًا ، وينتهي هذا القسم بنهاية البيت الرابع عشر من القصيدة .

وأما القسم الثاني من القصيدة فإن ترابطه الرأسي يتم عن طريق الأدوات . والتشابهُ في التركيب النحوي فيه قوي لدرجة يمكن معها القول بأن هذا القسم كله جملة واحدة ، وهذا القسم يبدأ من البيت الخامس عشر « أُسُمَيُّ ما يدريكِ .. » ، وكل جملة فيه تبدأ بالحرف (رب) يليها اسم ينعت بعدة نعوت ثم يخبر عن هذا الاسم بجملة فعلية فعلها ماض . وقد عطفت هذه الجمل بعضها على بعض بحيث تسلط عليها جميعـًا (أن) المخففة من الثقيلة ، فضلاً عما في هذا القسم من إشارات متشابهة ظلت تنمو وتتحدد حتى اكتملت وكونت معنى خاصـًا بالقصيدة ارتد على القصيدة كلها .

وكلا القسمين بدأ بذكر اسم امرأة ، وصيغة استفهام ، في الأول (هل عند عمرة) وفي الثاني (أُسُمَيُّ ما يدريكِ ..)

* * *

بعد هذه الملاحظات العامة آخذ في التفصيل فأتناول هذا البناء جملة جملة :

هل عند عمرة من بتات مسافر ذي حاجة متروح أو باكر[٣]
سئم الإقامة بعد طول ثوائه وقضى لبانته ، فليس بناظر[٤]
لعدات ذي أرب ولا لمواعد خلف ولو حلفت بأسحم مائر[٥]

تفتتح القصيدة بهذه الجملة الاسمية التي تطول حتى تأتي على ما يقرب من نهاية البيت الثالث ، وتناوشها في الشطر الثاني من البيت الثالث جملة شرطية حذف جوابها ، لأن هذا الجواب مضمن في داخل الجملة الاسمية السابقة ، ويتسلط على الجملة الاسمية حرف الاستفهام (هل) بحيث يفرض على قراءة هذه الأبيات تنغيمًا معينًا ، وإن كانت نغمة الجملة الشرطية في آخر البيت الثالث تختلف بطبيعة الحال عن نغمة الجملة الأولى .

وتبدو الجملة الاسمية بسيطة ، ولكن طولها يأتي من تعدد نعت ما أضيف إليه المبتدأ ، وترد هذه الجملة على خلاف الترتيب الأصلي فيتقدم الخبر (عند عمرة) ويتأخر المبتدأ ، وما عدا عمرة في هذه الجملة يأتى منكرًا ، وبالمضي في قراءة القصيدة ندرك أن اسم (عمرة) قد يكون مستعارًا ، وقد لا يكون هو الاسم الحقيقي الذي يتوجه إليه الشاعر بالسؤال .

ومن خلال هذا التركيب نرى أن الشاعر آثر ألا يتوجه إلى عمرة بالخطاب ، وتحدث عنها كمن يوجه الحديث إلى شخص آخر ، وقد أدخل حرف الجر الزائد (من) على المبتدأ ، وهذا الحرف بدخوله على المبتدأ النكرة المضافة إلى (مسافر) النكرة يفيد توكيد العموم المفهوم من وقوع النكرة بعد الاستفهام ،

---

(٣) البتات : الزاد والمتاع والجهاز الذي يتزود به المسافر . متروح : من الرواح وهو من لدن زوال الشمس إلى الليل .

(٤) سئم : من السآمة وهي الإعياء والملل . الثواء : الإقامة . اللبانة : الحاجة . الناظر : المنتظر .

(٥) الأرب ، بكسر الهمزة وفتحها مع سكون الراء : الدهاء والبصر بالأمور ، وبفتحتين : البخل والظن . الخلف ، بسكون اللام وضمها : نقيض الوفاء . الأسحم : الأسود . المائر : المنصب ، ويعني الدم المتدفق .

وإن كان المعنى الأساسي لهذا الحرف (من) – وهو ابتداء الغاية – يكمن أيضًا مع هذا المعنى الإضافي الطارىء ، وفي هذا رضا بأقل قدر من هذا الزاد مما يبتدأ معه أن يقال إنه بتات مسافر . وتتركز أجزاء التركيب التالية في وصف (مسافر) فندرك من هذا أن الاهتمام موجه إلى هذا المسافر نفسه ، وأن تقديم عمرة لم يكن من أجل الاهتمام بها ، بل من أجل أن ينصرف الوصف كله إلى هذا المسافر الراحل عنها .

وقد وصف (مسافر) بعدة صفات بعضها مفرد وبعضها جملة ، وأولى هذه الصفات هي (ذي حاجة) ، وتنكير كلمة حاجة ، وعدم تخصيصها يوسع من نطاق مدلولها ؛ فقد تكون حاجة عند عمرة لم تقضها ، وقد تكون حاجة دافعة إلى الرحلة والسفر ، وتتتابع النعوت بعد ذلك لكلمة (مسافر) واقعة تحت دائرة الاستفهام فتخرجه عن أن يكون استفهامًا حقيقيًا ، وتلونه بالتهكم المليء بالسخرية والمرارة والأسى واللوعة في وقت واحد ، فقد أزمع الارتحال عنها ومع ذلك يسأل أن تزوده بما يعينه على هذه الرحلة ، وليس يعني في شيء أن يحدد وقت هذه الرحلة فهو (متروح أو باكر) ؛ فزمن الرحلة غامض غموض الحاجة التي لم يفصح عنها ، وهنا قام حرف العطف (أو) بدوره في التشكيك والإبهام ، ولعل هذا يوحي بأن الرحلة نفسها ليست مرغوبًا فيها لذاتها ، ولعلها ضرب من التهديد بعد أن نفدت جميع وسائله في طلب الوصال وباءت محاولاته بالخيبة ولم ينل إلا مواعيد خلفًا بعد أن أقام انتظارًا لتحقيق هذه الغاية حتى « سئم الإقامة » ورجا حتى كاد حبل الرجاء ينقطع ، وهنا يأتي النعت بالجملة الفعلية ويعطف عليها جملة أخرى يرتب عليها جملة ثالثة وتتزايد نبرة الغضب فقد « سئم الإقامة بعد طول ثوائه ، وقضى لبانته ، فليس بناظر لعدات ذي أرب ولا لمواعد خلف » فلم يبق إلا أن يهدد بالرحيل فلعله بذلك يلين قلب عمرة العصي ويعطفها إليه .

ووصف المسافر بالتروح أو البكور قد يجعل التشكيك منصرفًا إلى السفر نفسه فليس سفرًا يقال مع صاحبه إنه متروح أو باكر ، ولكنه قد يكون سفرًا من نوع خاص ، فقد يكون مسافرًا داخل نفسه مرتحلاً عن عمرة بقلبه بعد أن قطعت بتمنعها أواصر الرجاء . ومع أنه يصرح بأنه « سئم الإقامة » إلا أنه لا يزال

يرجو ، ويفهم القارىء هذا الرجاء من خلال التركيب الدال على السأم نفسه ، وعلى الأخص من الظرف « بعد طول ثوائه » المتعلق بالفعل « سئم » إن ذلك أشبه بالإعلان عن طول الانتظار فحسب ، فقد طال الثواء طلبًا لغاية معينة لم تتحقق فلماذا الثورة الآن ؟ .. ولكنه نافر ضجر ملول – كما يسجل ذلك على نفسه – والسأم لا يعني الانصراف عن الحاجة بقدر ما يعني استعجال قضائها ، ولكن مثل هذه الحاجات مما لا يقضي في سهولة ويسر ، بل تحتاج إلى أناة وصبر ومعالجة ، وليس صحيحًا أنه « قضى لبانته » – والفعل « قضى » هنا بمعنى قطع ، وسوف يأتي بعد ذلك قوله : « وإذا خليلك لم يدم لك وصله فاقطع لبانته » ، لأنه رتب على ذلك أنه « ليس بناظر لعدات ذي أرب ولا لمواعد خلف » . ومن تركيب هذه العبارة نفسها يدرك القارىء أنه أحرص على إرضاء عمرة أكثر من حرصه على إغضابها ، وأنه ليس جادًا تمامًا فيما وصف به نفسه من أنه سئم الإقامة وقضى لبانته ، فظاهر هذه العبارة كأنه حديث عن غير عمرة إذ أتى بـ (ذي أرب) المضاف إليها (لعدات) نكرة لمذكر (ذي) وكأنه يبعد بهذه الصفة عن جنسها كله ، وكان التركيب المباشر يقتضي أن يقول « ذات أرب » ، وقد نكر « لمواعد خلف » ونون « مواعد » مع استحقاقها المنع من الصرف إيغالاً في التنكير ، مع أنه أكد نفي خبر ليس بالباء الزائدة وكرر النفي بـ (لا) بعد واو العطف . صحيح أن أسلوب التعريض قد يكون أوجع من التصريح ولكن مع مثل هذا الأسلوب يستطيع من يتوجه إليه الحديث أن ينصرف عنه مادام ليس فيه دليل على أنه المعنيّ بذلك ، ولعل الشاعر آثر أسلوب التعريض هذا استمرارًا للإعراض الذي دفعه إلى عدم مواجهة عمرة بالسؤال على طريق الخطاب ، ومهما يكن من أمر فإن هذا أقرب إلى الحديث إلى النفس منه إلى شيء آخر .

وفي هذا السياق تأتي الجملة الشرطية التي حذف جوابها « ولو حلفت بأسحم مائر » فيكون هذا التّشدّد ضربًا من الاسترضاء الخفي والعتب الغاضب معًا ، وبرغم أن الجملة الوصفية في البيت الثاني « سئم الإقامة بعد طول ثوائه .. » لا تكشف بطريقة تركيبها عن نوع الإقامة ولا مكانها ، ولا عن نوع اللبانة التي

قضاها ، ولا عمن هو صاحب الدهاء والبخل (ذي أرب) وصاحب المواعد المخلفة ؛ فإن حذف جواب الشرط بتسلطه على بعض هذه الصفات هو الذي يكشف عن تعلق كل هذا بعمرة ؛ وذلك أن الفعل (حلفت) قد أسند إليه الضمير المستتر ، وقد لحقته تاء التأنيث فدل تأنيث الفعل واستتار الضمير على أن الفاعل يعود على عمرة وهي الاسم المؤنث الوحيد الذي يمكن إسناد الحلف إلى ضميره ، ومن هنا تماسكت جملة الشرط - مع استئنافها - تماسكًا قويًا مع الجملة الاسمية التي افتتحت بها القصيدة .

وقد اشتملت هذه الافتتاحية بمفرداتها على الجو الذي سيطر على كل أجزاء القصيدة ، وكثير من كلماتها تردد صداه في بعض أبيات القصيدة ، فأقام بين أجزائها صلات حميمة ترابطت وتجاوبت تجاوب الصدى مع الصوت ، فالتروح والبكور واللبانة والعدات المخلفة والأسحم المائر ، قد جاوبتها حالات مماثلة أو مخالفة في كثير من أبيات القصيدة .

وقد بدأت أبيات الافتتاحية بداية هادئة جاءت مع الاستفهام والنعوت المفردة « ذي حاجة » ، « متروح » ، « باكر » ، ثم جاء النعت الجملة فأخذت نبرة الهدوء والاستعطاف تتحول إلى نبرة غاضبة تعقدت وتركبت حتى انتهت بالجملة الشرطية الانفعالية التي ذكر فيها الحلف والدم والأسود الموار .

ولقد استولت مادة الوعد على البيت الثالث من أبيات الافتتاحية والبيت الذي يليه فتكررت أربع مرات بالتصريح وخامسة بالتلميح ، منها اثنتان بصيغة الجمع ، الأولى بجمع المؤنث وهي « عدات ذي أرب » والثانية بصيغة جمع التكسير « مواعد خلف » فاستوفى بذلك ما يمكن أن يجمع عليه الوعد ، أما الثالثة فهي بصيغة الفعل الماضي « وعدتك » والرابعة بصيغة اسم المفعول المضاف إليه ضمير الغائبة « موعودها » والمرة الخامسة بالتلميح « ولعل ما منعتك » وفي هذا إشارة إلى تكرار الوعد وتكرار الخلف وهو ما يدفع إلى التشكي مما نال منه .

تأتي بعد ذلك جملتان قصيرتان يتوجه فيهما بالخطاب إلى نفسه :

وعدتك ثمت أخلفت موعودها ولعل ما منعتك ليس بضائر[٦]

وتظل عمرة – الفاعل – بعيدة يتناولها بضمير الغائبة المستتر ، ولقد تحددت هنا « لمواعد خلف » فبعد أن كانت في البيت السابق عامة ، زاد انفعاله فنسب الوعد المخلف إليها ، وبرغم استقلال هذا البيت من حيث الصياغة النحوية نجده مرتبطًا بالبيت السابق عليه سياقيًا ، ولقد توجه إلى نفسه بالخطاب الهادىء الحزين « وعدتك ... ما منعتك » وهذا ضرب من الارتداد للنفس والرجوع للذات واجترار الماضي . واستخدام « لعل » ، وتأكيد نفي خبرها بليس والباء الزائدة في خبرها ، وإطلاق نفي الضَّمير ضربٌ من تعزية النفس ، فقد تركنا التركيب بصورته نفهم منه أنه يمكن أن يكون موعودها هذا هينًا يسيرًا لن يضيرها في شيء ، ومع ذلك أخلفته ولم تف به وتركته رهين الظنون والحسرة ، أو أن نفهم أيضًا أنه متجلد لا يأبه لهذا الإخلاف ولا يتأثر به ويطمع ألا يضيره في شيء . وإطلاق نفي الضَّيْرْ يكافئه إطلاق الوعد أيضًا ، فالفعل وعد يتعدى لمفعوله الثاني إما بنفسه ، وإما بحرف الجر ، وقد جيء به هنا مطلقًا ، فلم نعرف على وجه التحديد ما وعدت به ، ولا كيف وعدت به هل بالكلام أو بالإغراء والاستدراج أو بغير هذا وذاك ، كما أن صيغة « موعودها » – وهي اسم مفعول – تأتي في هذا السياق مطلقة كذلك ، قد تقع على ما وعدت به ، أو على من وعدته ، وقد تقع عليهما معًا ، فإذا وقعت على ما وعدت به فهذا مما لا يجوز في قوانين الأخلاق ، وإذا وقعت على من وعدته فهذا إهمال لا يسوغ في شرع المتحابين ، وهذا كله آت من تسلط الفعل (أخلفت) على صيغة المفعول الصرفية وجعلها مفعولاً به نحويًا ، ووقوع الوعد ووقوع الإخلاف له والمماطلة والترقب بين اليأس والرجاء كل ذلك يحتاج إلى حرف العطف (ثمَّتَ) ليعطي

---

(٦) (ثمت) : هي ثم دخلت عليها التاء ، قال الخطيب التبريزي « دخلت التاء للتأنيث للقصة والحال » وعن (لعل) قال : لعل حرف يدخل للمقاربة وهي في الحروف كـ (عسى) و (كاد) في الأفعال . شرح اختيارات المفضل ٢/٦١٥ .

تراخيًا وإمهالاً – وإهمالاً أيضًا – بين الفعلين « وعدتك وأخلفت » وتتجاوب في الوقت نفسه مع « سئم الإقامة بعد طول ثوائه » .

يبقى بعد ذلك أن هذا البيت صيغ شطره الأول بصورة الخبر المثبت فجاء لذلك تقريريًا مباشرًا موجزًا ، ولكنه – مع ذلك – مشحون متفجر بالألم والحسرة والإحساس بالخيبة والإحباط ، وقد آثر التعبير بالماضي « وعدتك – أخلفت » مما يكشف عن رجائه في المستقبل ، أو الشعور بإدبار الحالة برمتها .

وصيغ الشطر الثاني بصورة إنشائية إذ تسلط على الجملة حرف الرجاء والخشية والمقاربة (لعل) فحالته إذن متأرجحة بين الألم واليأس ، والأمل والرجاء ، ولذلك يكمن في هذا البيت الوجيز مأساة الشاعر وروح القصيدة كلها إذ تتابع الأبيات التالية رد فعل للإحساس الكامل في هذا البيت ، فيلجأ أحيانًا إلى تعميم الحكم ، وأحيانًا إلى التخيل والهروب إلى التصور الذي يحقق من خلاله ما لم يحققه في الواقع بعد أن يقنع نفسه برأي انفعالي يجعل منه مدعاة لهذا الهروب ، ويتمثل هذا الرأي الانفعالي في قوله :

وأرى الغواني لا يدوم وصالها أبدًا على عُسُر ولا لمُياسرِ [٧]

وهذا البيت كله جملة واحدة ، بدأت بالفعل (أرى) المسبوق بالواو التي للاستئناف وكأنه يستأنف بعد حديثه السابق إلى نفسه فيخلص إلى رأي يرتئيه من التجربة التي عانى منها ، والفعل (أرى) مضارع ، وكونه بصيغة المضارع في هذا السياق يكشف عن دلالة خفية ، فما يراه هنا حادث متجدد قد يقبل معاودة النظر ، وليس أمرًا قد فرغ منه وانتهى فيه إلى قرار ثابت ، فهذا المعنى آت من مضارعية (أرى) ومن وقوع مفعوله الثاني جملة مضارعية منفية بـ (لا) وهي تخلص المضارع للاستقبال ، ومن جهة أخرى يستخدم هذا الفعل بمعنى (أعلم) ، ولكنه مع دلالته على العلم لابد أن يكون لمادته المصوغة من الرؤية نصيب ، وإذن يصبح معناه هنا العلم القائم على أساس من المشاهدة وليس العلم

---

(٧) الغواني : النساء اللواتي غنين بجمالهن عن الحلي ، العسر : المعاسرة . والمياسر : المفاعل من التيسير .

المبني على إخبار من الآخرين مثلاً ، والشاعر قد رأى بنفسه ما كان من أمره مع عمرة حيث العدات المخلفة والمراوغة والدهاء والبخل بالوصال ، وقد كانت نفسه ممتلئة بها حتى حجبت عن عينيه رؤية غيرها ، ولذلك رأى فيها كل النساء ، ومن هنا كان الخروج إلى صيغة تعميم الحكم فجاء بكلمة « الغواني » جمع تكسير ، مع أن القصيدة لم تحدثنا عن غير عمرة من قبل ، ثم يعيد الضمير عليها بالإفراد « الغواني لا يدوم وصالها » ، فالنساء كلهن قد جمعن في امرأة واحدة هي « عمرة » ، ودلالة كلمة الغواني نفسها معجميًا تبطن هذا الحكم بإعجاب خفي موصول ، ولذلك تستمر بقية القصيدة ضربًا من المحاولة المتكررة لاستمالة عمرة إليه .

وتقع جملة « لا يدوم وصالها أبدًا على عسر ولا لمياسر » مفعولاً ثانيًا للفعل (أرى) وليست جملة حالية ، لأنها لو كانت كذلك لتعين أن تكون (أرى) بمعنى أبصر ، ويترتب على هذا أن يكون وصال الغواني مما يرى بالعين لكل راء ، وليس الأمر كذلك .

ويلفت النظر في هذه الجملة الواقعة مفعولاً ثانيًا لأرى أنها منفية بـ (لا) ، وأن الفعل مضارع ، وأن الاستقبال المنفي مؤكد بالظرف الحاد (أبدًا) ، وأن (لا) تكرر النفي بها بعد العطف بالواو لإفادة أن الفعل منفي عما بعدها وما قبلها في حالتي الاجتماع والافتراق ، وأن الفعل (يدوم) معدى مرتين بحرفين مختلفين في المرة الأولى عدّي بالحرف (على) — ومن معاني هذا الحرف الاستعلاء على المجرور به ، ودوام الوصال على العسر فيه كثير من التحمل والمكابرة والمعاناة — وفي المرة الثانية عدّي باللام ، وهذا هو الأشبه بهذه الحال لدلالة اللام على الاختصاص ، وأن الظرف (أبدًا) سبق ما يتعلق بالفعل ووقع بعد الفاعل مباشرة بحيث يكون ما بعده ضربًا من التفصيل الذي يأتي لدفع توهم سواه ، وتقدم « على عسر » لأنه المتوقع الذي لا كبير خلاف عليه ، وتأخر « لمياسر » للإيغال في توكيد نفي دوام وصال الغواني . ومن هذا كله نحس أن تركيز الجملة في البيت ينصب على المفعول الثاني للفعل (أرى) والبيت كله رد فعل انفعالي ، وفي الوقت نفسه نجد أن مفهوم المخالفة يفيد أن الغواني يتقطع منهن

الوصال بلا دوام للعسر والمياسر كليهما أما المؤكد نفيه فهو أن الوصال منهن لا يدوم . وهذه الحالة تتساوق مع ما قدمه الشاعر من تكرار المواعيد وتكرار الخلف فالحالة التي يحصل فيها على الوعد وصال ، وخلف هذا الوعد قطع للوصال ، ومن هنا ندرك أننا مازلنا في نفَس شعري واحد ينمو باطراد .

بعد هذا الانفعال الطارىء تأتي ذروة القصيدة ، وهي جملة متصلة تستغرق تسعة أبيات من القصيدة ، ويبدأ صدر هذه الجملة في نفس الجو الذى انتهى فيه البيت السابق ، وهو الانفعال الغاضب الذي يعمم فيه الحكم ، فيضع التجربة في صورة نصيحة مباشرة للمستقبل « وإذا خليلك لم يدم لك وصله فاقطع لبانته » أي كما يزعم هو أن يفعل ، وقد رأينا أنه لم يقطع لبانته تماما ، بل كان ذلك ضربًا من المحاولة ، لكن بم يقطع لبانته ؟ هنا تكمن ذروة القصيدة حيث تظهر الوسيلة التي يختارها لقطع هذه اللبانة مؤكدة صلته بها ، وبشفافية بالغة وتلطف خفي دقيق ، وعلى القارىء المتعاطف أن يتلطف هو الآخر في التقاط هذه الخيوط حتى لا تنقطع في يده :

وإذا خليلك لم يدم لك وصله ... فاقطع لبانته بحرف ضامر[٨]
وجناء مجفرة الضلوع رجيلة ... ولقى الهواجر ذات خلق حادر[٩]
تضحي إذا دق المطي كأنها ... فدن ابن حية شاده بالآجر[١٠]
وكأن عيبتها وفضل فتانها ... فننان من كنفي ظليم نافر[١١]

---

(٨) الحرف : الناقة الماضية الصلبة شبهت بحرف السيف لمضائها ويقال بحرف الجبل في صلابتها .

(٩) الوجناء : الصلبة . المجفرة : العظيمة الجفرة ، والجفرة بضم الجيم وسكون الفاء : الوسط وهو مستحب من خلقها . الرجيلة : القوية على المشي خاصة . الولقى : السريعة من الولق بسكون اللام وهو المر السريع . الحادر : الممتلىء .

(١٠) دق المطي : ضمر لطول السفر . الفدن : القصر . شاده : بناه بالشيد بكسر الشين وهو الجص ، وشاده : رفعه أيضًا .

(١١) العيبة : وعاء من جلد يكون فيه المتاع . الفتان ، بكسر الفاء : غشاء للرحل من جلد . الفنن : الغصن كنفا الظليم : جانباه . والظليم : ذكر النعام .

يبري لرائحة يساقط ريشَها ... مر النجاء سقاط ليف الآبر[١٢]
فتذكرت ثقلا رثيدا بعدما ... ألقت ذكاء يمينها في كافر[١٣]
طرفت مراودها وغرد سقبها ... بالآء والحدج الرواء الحادر[١٤]
فتروحا أُصلا بشد مهذب ... ثر كشؤبوب العشي الماطر[١٥]
فبنت عليه مع الظلام خباءها ... كالأحمسية في النصيف الحاسر[١٦]

هذه الأبيات التسعة جملة واحدة تداخلت جزئياتها وتشابكت وتلاحمت بحيث شكلت هذه الصورة المركبة التي لا يمكن فصلها بحال عن سياقها الذي وردت فيه ، أعني سياق القصيدة اللغوي والتركيبي والشعوري . وقد صدرت هذه الجملة بأداة شرط هي (إذا) وكان شرطها وهو (خليلك لم يدم لك وصله) استمرارًا للحالة السابقة في البيتين اللذين سبقا هذا البيت ، ولا يزال الخطاب موجهًا إلى النفس « خليلك - لك - فاقطع » تجاوبًا مع البيت الذي بدأه بقوله « وعدتك .. » ومن كلمة « خليلك » نفهم موقفه من عمرة التي لم يصرح من قبل بكلمة واحدة تكشف عن علاقتها به وعلاقته بها ، وهذه الكلمة « خليلك » وما بعدها مستخدمة بصيغة المذكر وضميره ، وهذا تجاوب مع البيت الثالث من القصيدة (ذي أرب) حيث استخدم المذكر بدلاً من المؤنث هناك .

(١٢) يبري : يعارض ويباري . الرائحة : النعامة تروح إلى بيضها فهي لا تألو من العدو ، وإذا عارضها الظليم كان أشد لعدوها . يساقط ريشها : يسقط ريشها من شدة عدوها . النجاء : السرعة . الآبر : مصلح النخلة للتلقيح فإذا صعدها رمي بالليف عنها .

(١٣) الثقل : المتاع وكل شيء مصون وأراد بيضها . الرثيد : المنضود بعضه فوق بعض . ذكاء ، بضم الذال : الشمس . الكافر : الليل .

(١٤) طرفت : تباعدت . المراود : المواضع التي ترود فيها . السقب : ولد الناقة وأراد هنا الرأل وهو ولد النعامة . الآء : شجر له ثمر يأكله النعام . الحدج : الحنظل . الرواء : جمع ريان وهو الطري . الحادر : الممتلىء الغليظ .

(١٥) الأصل ، مفرد وجمع : العشي . شد مهذب : جري سريع . ثر : شديد كثير . الشؤبوب : الدفعة من المطر .

(١٦) الأحمسية : المرأة المنسوبة إلى الحمس وهم قريش وخزاعة وبنو عامر وكنانة . النصيف : القناع . الحاسر : التي تكشف رأسها ووجهها إدلالاً بحسنها .

واللبانة التي يأمر نفسه بقطعها هي اللبانة التي في البيت الثاني التي قال عنها « وقضى لبانته » فهو لا يزال في هذه الحالة الشعورية ، والأزمة لم تنفرج بعد ؛ لأنه يرجو خلة دائمة الوصال . وهو ضجر ملول ، ولكن ماذا يفعل وقد لقي عدات خادعة ، وهو لا يزال مبقيًا عليها ؟ لقد هدد بالرحلة بوصفها الوسيلة الباقية بعد أن استنفد وسائله في طلب الوصل الدائم ، فليقطع الحاجة إليها وليرحل الآن « فاقطع لبانته بحرف ضامر » . ويقول الشراح : إن الحرف الضامر من صفات الناقة الماضية ، فليكن ذلك ، ولكنه لم يذكر هذه الناقة صراحة واكتفى بذكر صفات تنطبق عليها ، وقد وصفت الناقة أول ما وصفت بالحرف ، وقيل سميت بذلك تشبيهًا لها بحرف السيف لمضائها أو حرف الجبل لصلابتها ، وهناك أشياء أخرى توصف بالمضاء والقوة كالعزيمة والإرادة ، على أية حال تتتابع نعوت هذه « الناقة » حتى نجدها وقد تحولت إلى « ظليم نافر » وهنا تختفي الناقة فلا تظهر بعد ذلك ، ولا نرى إلا صورة الظليم النافر وهو يباري نعامة خاصة تسعى لغاية محددة ، ثم يلتقي الظليم بالنعامة ، وفي آخر الصورة تشبه النعامة بالأحمسية – وهي المرأة المنسوبة إلى الحُمس وهم قبائل معينة من أشراف العرب هي قريش وخزاعة – ولنلاحظ أن جد الشاعر اسمه خزاعي – وبنو عامر وكنانة .

ولنعد مرة أخرى إلى تتبع جزئيات هذه الصورة ، وهي تبدأ عندما يجعل وسيلته لقطع هذه اللبانة بحرف ضامر ، فنجد أن الحرف تعني الضامر الدقيق مثل قول عبد الله بن سلمة الغامدي :

فَتَعَدَّ عَنْها إذْ نأت بَشِمِلَّةٍ ‏ ‏ ‏ حَرْفٍ كَعُودِ القَوْسِ غَيْرِ ضَرُوسِ[(١٧)]

حيث وصف الشملة بأنها حرف كعود القوس ، وقول المرقش الأكبر :

أَوْ عَلاةٍ قَدْ دُرِّبَتْ دَرَجَ المشْيَةِ حَرْفٍ مِثْلِ الْمهَاةِ ذَقُونِ[(١٨)]

---

(١٧) المفضليات : ص ١٠٦ . الشملة : السريعة الخفيفة . حرف : ضامرة . الضروس : السيئة الخلق .

(١٨) المفضليات : ص ٢٢٨ . العلاة : الناقة الصلبة وأصلها سندان الحداد . دربت درج المشية : أي علمت المشي طبقة بعد طبقة . الحرف : الناقة الضامرة . المهاة : بقرة الوحش . الذقون : التي رفعت رأسها في الخطام والزمام .

وإذا كانت الحرف تعني الضامر ، فلابد أن « الضامر » تعني شيئًا آخر في هذه القصيدة ، ولا يصح أن تفسر الضامر بالهزال والدقة ، وهذا ما دفع الشراح إلى القول بأنها ضامر لنجابتها لا لهزالها ؛ لأن النعوت التالية تنقض هذا التفسير . « وجناء = صلبة . مجفرة الضلوع = ضخمة الوسط . ذات خلق حادر = ذات بنيان ممتلىء » . وعلى الأخص قوله :

تضحي إذا دق المطى كأنها فدن ابن حية شاده بالآجر

إن الضامر من مادة (ض م ر) وهي كما تعني الهزال تعني الخفاء والاستتار ومنها الضمير سمي بذلك لخفائه واستتاره ، والضمير هو العزم والمضاء كقول عوف ابن الأحوص :

لَعَمْرِي لَقَدْ أشرفتُ يومَ عُنَيْزَةٍ عَلَى رَغْبَةٍ لَوْ شدَّ نَفْسًا ضَمِيرُها[١٩]

فليس غريبًا أن يكون قد عنى بكل هذه النعوت التي ذكرها لناقة لم يصرح بها ، نفسه هو التي ارتحل إليها بعدما أحس من خيبة وأضمر الإعلان عن ذلك ، ومن هنا ساغ أن يشبهها بظليم نافر يسابق نعامة تسعى من أجل الإنتاج الذي يحتاج إلى صبر وأناة ، ولا يصلح معه السأم والملل .

ثم يتركز النعت حول النعامة التي تستعد للإخصاب واستمرار الحياة ، فكما يصلح الآبر النخلة عند اللقاح فيرمي عنها الليف ، نجد عدو النعامة السريع وسعيها الدائب الحثيث « مر النجاء » يسقط ريشها وهي تعدو يباريها هذا الظليم النافر غير الصبور ، فقد تذكرت البيض والأفراخ ، وقد أقبل الليل الذي تتهيأ فيه الحياة للتجدد والاستمرار ، ومع قدوم الليل تستسلم النعامة للظليم ، و « قد ألقت ذكاء يمينها في كافر » – وهو تعبير عن قدوم الليل وعن الاستسلام في الوقت نفسه – وذلك بعد أن امتحنت النعامة ظليمها بالعدو السريع ، وعلمته ألا يكون ضجرًا ملولا سئمًا ، ولذلك لم ينته الليل إلا وقد غرد سقبها بالآء والحدج الرواء

---

(١٩) المفضليات ص ١٧٨ ويوم عنيزة من أيام العرب .

الحادر ، إذن أفرخ البيض ونجح المسعى بعد جهد مخصب كإخصاب المطر الأرض :

فتروحا أصلا بشد مذهب ثر كشؤبوب العشي الماطر
فبنت عليه مع الظلام خباءها كالأحمسية في النصيف الحاسر

هذه هي الصورة المقابلة لما كان يرجوه الشاعر من عمرة « الظليم والنعامة » ، ولذلك شبهت النعامة بالأحمسية في آخر هذه الصورة ، ويلاحظ القارىء أن الأبيات الأربعة الأخيرة من هذه الصورة قد حملت دلالات زمنية متحدة تدور كلها حول الليل أو تقترب منه – وهو الذي جعل لباسًا – « بعدما ألقت ذكاء يمينه في كافر – فتروحا أصلا – كشؤبوب العشي – فبنت عليه مع الظلام خباءها » وهذا تجاوب مع الرواح ، واللون الأسحم الواردين في مفتتح القصيدة، ومع ما يتردد في بقية القصيدة، فقبل الصباح تحل جميع المشكلات، ومن هنا سوف تتردد هذه الدلالة الزمنية الخاصة ترددًا يخرجها عن إطار معناها المحدود ، وكأن هذا يوحي بأن الصورة كلها حلم جميل ولا يتم إلا في الليل ويتبدد كل شيء مع طلوع الصباح .

إن العمل الشعري الجيد بطبيعة الحال يتسع لأكثر من تفسير ، ويسمح برؤى متعددة بشرط أن يكون لكل تفسير ولكل رؤية سند لغوي من بناء القصيدة نفسها ، والشاعر هنا في هذه الجملة الطويلة التي اتخذت شكل الأسلوب الشرطي في صدرها وتدرجت في نعت المجرور المتعلق بفعل الجواب « فاقطع لبانته بحرف .. » وعن طريق النعت المتعدد الذي وصل ببناء الصورة ومعمارها إلى هذه المقابلة قد لا يكون غير قاصد إلى ذلك قصدًا ، ولكن امتلاء نفسه بهذه المشاعر وأمله في بلوغ الغاية المشروعة ، وربطه الخفي بين حالته وما يشاهده حوله من مظاهر مختلفة قد قادته جميعها إلى هذه النعوت المتدرجة ، أو إلى بناء هذه الصورة .

وقد يكون من المألوف في الشعر القديم أن توصف الناقة بأنها حرف ضامر ، وجناء ، مجفرة الضلوع ، رجيلة ، ولقى الهواجر ، ذات خلق حادر ،

وقد يكون من المعتاد كذلك في الشعر أن تشبه الناقة بالبناء الضخم ، ولكن إذا تحدد هذا البناء بأنه فدن أي قصر ، وليس أي فدن ، بل فدن شخص معين هو ابن حية ، مع النص على أنه فدن ابن حية في حالة بنائه له بالآجر على وجه الخصوص ، فإن قارىء القصيدة من حقه أن يتوقف ؛ فإن القصر آهل بسكانه ، وصورة القصور في الأذهان صورة مخصوصة ، وهذا القصر تبدو عليه مخايل النعمة وتلوح منه أمارات السكينة والطمأنينة ، ولابد أن هذا القصر المسحور داعب خيال الشاعر وتمنى أن يكون له مثله يجمعه بمن يحب في سكينة وهدوء ، وفي الخيال متسع ، فقد قرر أن يجعل من ناقته – نفسه هذا القصر العامر المتين البنيان ، ولن يكون هذا القصر مليئًا بالبهجة وألوان المسرة إلا إذا سعى سعيًا حثيثًا من أجل أن يقرن إليه حبيبته ، حتى ينجبا البنين والبنات ، فجعل من نفسه أيضًا ظليمًا نافرًا ، يعدو ويعارض نعامة لا يغيب عن ذاكرتها صورة البيض المنضود الذي يحتاج إلى حماية ورعاية حتى ينتج وتغرد الأفراخ في مظاهر النعمة المختلفة ، ولابد أن تشمل هذا كله برعايتها في جنح الليل « فبنت عليه مع الظلام خباءها » .

وقد حدث مزج بين الناقة والظليم من جانب ، وبين الناقة والنعامة من جانب آخر فالناقة تشملهما معا ، وقد ربط التعبير بين الناقة والظليم عن طريق التشبيه « وكأن عيبتها وفضل فتانها فننان من كنفي ظليم نافر » ، وربط بين الناقة والنعامة بطريقة أكثر دقة وألطف مأتى عندما استعير اسم ولد الناقة وهو « السقب » لولد النعامة وهو « الرأل » ، وغرد سقبها بالآء والحدج الرواء الحادر ، فعود الضمير في سقبها إنما هو إلى « الرائحة = النعامة » والآء والحدج والرواء الحاد مرعى النعام لا النياق ، فوضع السقب موضع الرأل نوع من الربط بين الناقة والنعامة دقيق لطيف فضلاً عن المشابهة الجسدية بين الناقة والنعامة . ولعل هذا يؤكد أن صورة الناقة في هذه القصيدة هي نفس الشاعر المخيلة التي تصور له كل هذه الأشياء ، كما يؤكد أن صورة الناقة في القصيدة الجاهلية لابد لها من تفسير يتلاءم مع جو القصيدة . وطريقة بناء القصيدة اللغوي هي التي يجب أن تقود إلى هذا التفسير وتوحي به وتشير إليه .

ويلحظ قارىء القصيدة أن المعاني النحوية هنا تتدرج مع هذه الصورة الفريدة فتستمر النعوت مفردة ، حتى تلتقي بهذه الصورة المعقدة فيتحول النعت من كونه مفردًا إلى الجملة التي تتداخل وتتشابك ، ويكون جملة فعلية فعلها مضارع :

تضحي إذا دق المطي كأنها فدن ابن حية شاده بالآجر
وكأن عيبتها وفضل فتانها فننان من كنفي ظليم نافر

فالبيتان جملة واحدة واقعة نعتًا للحرف الضامر ، ولكن هذه الجملة احتوت في داخلها على أربع جمل أخرى « إذا دق المطي – كأنها فدن ابن حية – شاده بالآجر – وكأن عيبتها وفضل فتانها فننان .. » فتعقدت الجملة تعقد الصورة المتخيلة ، وتكررت فيها « كأن » لإفساح مجال التخيل .

والظليم النافر يأتي في إطار هذا القصر وينعت مرتين الأولى « يبرى لرائحه » وهي المرة الوحيدة التي ينعت فيها مستقلا ، والرائحة ، هي النعامة التي تروح لبيضها ، ولكن بعد أن كانت رائحة وحدها – من الرواح – يتفقان معًا ، وتأتي ألف الاثنين في هذا الموضع الفريد من القصيدة كلها مسندًا إليها فعل من نفس مادة الرواح « فتروحا أصلاً » ، وهي المرة الثانية التي ينعت فيها الظليم وقد شاركته النعامة هذا النعت .

وأما الحديث عن البيض ورعايته وبناء الخباء عليه فإنه من نصيب النعامة وحدها ولذلك استقلت بخمس جمل في نعتها كلها فعلية ، والجملة الأولى فحسب هي التي فعلها مضارع « يساقط ريشها مر النجاء » وهي ذات مفعول مطلق مبين لنوع هذا الفعل « سقاط ليف الآبر » فكشف بما أضيف إليه عن دلالة الخصوبة . والجمل الأربع الباقية كلها ذات أفعال ماضية « فتذكرت ثقلاً رثيدًا » ، « طرفت مراودها » ، « وغرد سقبها » ، « فبنت عليه مع الظلام خباءها » والذي يعني بناء القصيدة هو الجملة ذات الفعل المضارع « يساقط ريشها » وما بعدها فرع عليها ، ولذلك سبقت الأفعال الماضية بالفاء الترتيبية « فتذكرت – فتروحا – فبنت » فمادام الاستعداد للخصوبة قائمًا فسوف يترتب على ذلك كل شيء ،

وعندما تذكرت النعامة صورة البيض النضيد دفعها ذلك إلى أن تروح مع الظليم بشد مهذب ثر كشؤبوب العشي الماطر، ثم شملت الكل بخبائها « فبنت عليه مع الظلام خباءها » وتأتي العبارة الأخيرة « كالأحمسية في النصيف الحاسر » فتنعكس على الصورة كلها وتوجهها، وهي عبارة تأتي في نهاية هذه الصورة، وهي متعلقة بفعل الجملة الأخيرة « فبنت عليه » وهذه الجملة نفسها – بناء الخباء مع حلول الظلام – مترتبة على الجملة السابقة « فتروحا أصلاً » حيث كان هذا التروح بشد مهذب أي سعي حثيث وجهد دائب مخصب مثل « شؤبوب العشي الماطر » أقول: تأتي عبارة كالأحمسية في النصيف الحاسر في نهاية هذه الصورة بحيث تلفت القارىء إلى إعادة قراءتها من جديد.

وبرغم تواري الظليم وعدم نعته مستقلاً إلا بجملة واحدة هي « يبري لرائحة » فإن الجار والمجرور « لرائحة » يتعلق بالفعل « يبري » وكل النعوت التي وصفت بها النعامة الرائحة راجعة إلى هذا الظليم، فهو وراء كل هذه النعوت رغم بروز النعامة دونه وإيهام الاستقلال بهذه النعوت.

ومع ظهور الأحمسية حاسرة ينحسر عن الشاعر الغضب وتأخذ الأزمة في الانفراج، فيبدأ الشاعر – ولأول مرة في القصيدة – يوجه الحديث مباشرة إلى « سمية » التي كان اسمها في أول القسم الأول من القصيدة « عمرة » ولعله أخفى الاسم الحقيقي هناك غضبًا منها وعتبًا عليها، فلما سكت عنه الغضب وتطهرت روحه بدأ في التدليل والاسترضاء، وإن كان هذا الاسترضاء قد أخذ شكل استعراض القوة الغاربة والنبل والفروسية.

وقد عرض لسمية أربع صور كل منها يكشف عن جانب من جوانب الفروسية فيه وهذه الصور الأربع تتشابه من حيث التركيب النحوي فتبدأ بداية واحدة بالحرف (رُبّ) يقع بعدها مبتدأ يخبر عنه بجملة فعلية ماضية ويمتد كل عنصر فيها عن طريق تعدد النعوت كما حدث في القسم الأول، وهذه النعوت تعود بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى الشاعر نفسه فالأفعال الأساسية في هذه الصور الأربع ماضية، ولا تأتي الأفعال المضارعة إلا في ظلال الماضي، وقد

عطفت كل صورة من هذه على الأخرى حتى أمكن وقوعها جميعًا تحت دائرة الاستفهام الذي بدأ به هذا القسم من القصيدة « ما يدريك أن رب .. » وتماسكت هذه الصور سياقيًا من حيث تردد فيها رمز معين جاء مرتين ظرف زمان لفعل سابق ، ثم تحول إلى فعل ، ثم تحول إلى فاعل له تأثير وقوة ، وأعني بهذا الرمز كلمة « الصباح » وما في معناها هنا .

والصورة الأولى من هذه الصور الأربع وثيقة الصلة باللوحة الأخيرة من القسم الأول وهي التي قابل فيها بين الظليم والنعامة من جانب وموقفه من سمية التي كانت عمرة من جانب آخر بعد أن « تروحا أصلا » وبعد أن « بنت عليه مع الظلام خباءها » لابد من إقامة العرس ونحر الجزور وسماع الغناء والطرب وشرب الخمر والاستمتاع باللهو احتفالاً بهذا اللقاء الخصيب ، ومن هنا حفلت هذه الصورة بمفردات تحمل هذه المعاني ، وقد انتظمت هذه الصورة على تنوع الحركة فيها جملة واحدة هي :

أَسُمَيُّ ما يدريكِ أنْ رُبَ فتيةٍ	بيض الوجوه ذوي ندًى ومآثرِ[٢٠]
حَسَنِي الفكاهةِ لا تُذَمُّ لحامُهم	سَبِطي الأكفِّ وفي الحروبِ مساعرِ[٢١]
باكرْتُهم بسباءِ جَوْنٍ ذَارِعٍ	قبل الصباح وقبل لغو الطائر[٢٢]
فقصرتُ يومَهم برنَّةِ شارفٍ	وسماع مدجنة وجدوى جازر[٢٣]

---

(٢٠) الندى : السخاء . المآثر : جمع مأثرة وهو ما يؤثر من كريم الأخلاق .

(٢١) الفكاهة : المزاح ولين العشرة . لحامهم : جمع لحم ولا تذم لحامهم أي يختارون سمانها لنحر الأضياف وأن قراهم حاضر معد . السبط : السهل . المساعر : جمع مسعر وهو الذي يوقد الحرب كأنه يسعرها ، ويقال : فلان مسعر حرب .

(٢٢) باكرتهم : جعلت بكوري عليهم . السباء : اشتراء الخمر ، يقال سبأتها إذا اشتريتها لتشربها لا للقنية والتجارة ، ويقال : سبأت الخمر إذا اشتريتها للندماء ، فإذا اشتريتها لنفسك قلت : استبأتها . الجون : الزق جعله جونًا لسواده . الذارع : الكبير الكثير الأخذ من الماء ونحوه .

(٢٣) قصرت يومهم : جعلته قصيرًا باللهو والطرب . الشارف : العود من الأبل وهي الناقة المسنة . رنة شارف : صوتها عند النحر ورنينها . المدجنة القينة التي تغني في يوم الدجن وهو إلباس الغيم . الجدوى : العطية والمراد : ما يقدمه الجازر من أطايب اللحم .

حتى تولى يومهم وتروحوا   لا ينثنون إلى مقال الزاجر[٢٤]

لقد بدأ بهذا النداء العذب الرقيق ، وهذه العذوبة آتية من استخدام الصيغة المرخمة واستخدام الهمزة في النداء – وهي لنداء القريب حقيقة أو مجازًا – وقد آثر هذا الأسلوب تمهيدًا وتهيئة لما يريد أن يعطفها إليه ، فهو يريدها أن تعلم ما لا تعرفه عنه ، أو يذكرها بما عرفت عنه وتتجاهله وقد تلطف إلى ذلك حين صاغ ما يريد في أسلوب الاستفهام « أسمى ، ما يدريك .. » إنه يريد أن تعلم أنه من وجوه القوم فلا يخالط إلا من هم مثله ، ولذلك وصفت كلمة « فتية » بست صفات مختلفة « بيض الوجوه » ، « ذوي ندى ومآثر » ، « حسنى الفكاهة » ، « لا تذم لحامهم » ، « سبطي الأكف » « وفي الحروب مساعر » ، هي في الحقيقة من صفاته هو لأن الخبر هو « باكرتهم » فقد باكرهم إلى ما يليق به من الخمر والنحر واللهو ، وصيغة « باكرتهم » للمفاعلة وهي لا تكون إلا بين جانبين ، وقد باكرهم فبكرهم وسبقهم ، فهو يفوقهم في كل ما ذكر من صفاتهم .

وهنا يبرز هذا الظرف الزماني « قبل الصباح » فيتجاوب مع جو القصيدة كلها من جانب ويتجاوب مع « ما يدريك » من جانب آخر ، فلأن مثل هذه المأثرات التي يتحدث عنها لا تتم إلا قبل الصباح أي في الظلام وطول الليل حتى تباشير الصباح وهو وقت النوم العميق فقليلاً ما يشعر بهذه المأثرات أحد من الحرائر المكنونات اللائي سمية واحدة منهن ، وإلا فهناك كثير من الزاجرين الذين لا يجدي زجرهم عن هذا اللهو والطرب شيئًا ، فقد تم كل شيء قبل لغوهم الطائر في الفضاء ، فهو مع تلطفه معها ، وعتبه عليها يلتمس لها المعذرة ، وسوف نرى أن كل ما يعرضه عليها يتم دائمًا « قبل الصباح » ومن هنا ساغ له أن يبدأ هذا القسم من القصيدة بهذه العبارة « ما يدريك » .

---

(٢٤) أي حتى طاب مجلسهم وتقضي الزمان بما سرهم وهم لا يكفون عن استمتاعهم ولذتهم لزاجر أو مانع .

وقد تماسكت هذه الجملة في صورتها الأفقية تماسكًا قويًا ، ولو بدأنا من آخرها لوجدنا التداخل واضحًا فجملة « لا ينثنون إلى مقال الزاجر » حال من فاعل « تروحوا » المعطوفة على جملة « تولى يومهم » الواقعة بعد « حتى » التي جعلتها غاية لجملة « فقصرت يومهم » المسبوقة بالفاء على سبيل العطف لأنها متعاقبة ومترتبة على « باكرتهم » الواقعة خبرًا لـ « فتية » المسبوقة بـ « رب » لإفادة التكثير ، فهذه كلها جملة اسمية واحدة وقعت خبرًا لـ (أن) المخففة من الثقيلة وهي حرف مصدري سبك هذه الجملة كلها في شيء واحد تسلط عليه الفعل « يدريك » الواقع خبرًا عن (ما) الاستفهامية . فهذه كلها أحداث متوالية مترتب بعضها على بعض .

وقد قيد كل عنصر من هذه العناصر بمقيدات حددت ملامحه ، فالفتية وصفوا بست صفات رأينا من قبل أنها راجعة إلى وصف نفسه ، وقد قيد الخبر « باكرتهم » بالجار والمجرور « بسباء جون ذارع » والظرفين « قبل الصباح وقبل لغو الطائر » وقيد الفعل « فقصرت » بالمفعول به « يومهم » والجار والمجرور « برنة شارف » التي عطف عليها « وسماع مدجنة وجدوى جازر » .

ومع كل هذا التحديد والتقييد النحوي نحس أن الصورة غائمة ، ولعل ذلك من أن الأفعال الأساسية ماضية فهي أحداث منقضية تعرض لاستعادة الأمجاد الغابرة ، أو قل هي أحداث مدبرة مولية لا مقبلة ، وهو نفسه مول معها ، وقد يكون وصف « مسافر » في أول القصيدة إيماء إلى هذا المعنى ، ولقد تولى يومه مع رفاقه الذي « تولى يومهم » ولقد كان هذا اليوم قصيرًا وبفعله هو « فقصرت يومهم » ، ولقد كان هذا اليوم نفسه يوم دجن وهو إلباس الغيم حتى تتعثر الرؤية ، ولعل كل هذا ما دفعه إلى التحبب والترقق في أول هذا القسم « أسميّ ما يدريك » وبذلك يتآلف هذا القسم مع القسم الأول الذي كانت فيه هذه المحبوبة المدللة منصرفة عنه تخلف وعودها ولا تفي بها ، وبذلك يصبح ذكر هذه الصور المتعددة تذكيرًا بأيام له سلفت وأمجاد له غبرت .

وفي هذا الإطار تأتي الصورة الثانية ، وهي مرتبطة بالسابقة من حيث الشكل النحوي ومن حيث إنها استعراض لمجد غارب :

ومـغيرةٍ سومَ الجراد وَزَعْتها قبل الصباح بشيّئان ضامر[٢٥]
ثِئق كجلمودِ القِذافِ ونثرةٍ ثَقْفٍ وعَرَّاصِ المهزَّةِ عاتـرِ[٢٦]

يقول النحاة إن الواو في مثل « ومغيرة » واورب ، ومن هنا تبدأ هذه الجملة بمثل ما بدأت به الجملة السابقة .

والاهتمام في هذه الجملة بالخبر ، والمبتدأ « ومغيرة » قد وصف بفعل محذوف بقى مفعوله المطلق « سوم الجراد » ، أما الخبر – وهو جملة « وزعتها » – فقد كثرت متعلقاته لأنه يدور حول المتكلّم نفسه ، ومرة أخرى يأتي الظرف « قبل الصباح » والإلحاح على هذا الظرف وما يرادفه في هذه القصيدة يكسبه معنى خاصًا به يصرفه عن أن يكون مجرد زمن محدود ؛ إذ نجد أن كل شيء ممتع يحدث قبل الصباح أو مع الظلام أو في البيات ، وظهور الصباح لا يأتي إلا مع نهاية الحدث الممتع ، وقد يكون الصباح في مفهومنا الآن يعني الإشراق والنصوع وتجدد الحياة ، ولكنه في القصيدة لا يأتي إلا مع نهاية حالة مسعدة ترتبط به بحيث يكون الظلام ، وهو المقابل للصباح ، مجالاً لأحداث الشباب والفتاء ، والقوة ومنادمة الفتيان ، وسباء الخمر ، وسماع الطرب ، واللهو بنحر النياق ، والاستمتاع بأطايب الحياة ، أما مع الصباح فيكون كل شيء قد انتهى .

في هذه الصورة كان قبل الصباح كامل العدة لديه جواد حاد النظر كثير الاشتراف ممتلىء بالنشاط صلب كجلمود القذاف ، ولديه درع سابغة لا تعلق بها السهام ، ورمح كثير الاضطراب شديد الاهتزاز والاستجابة لقوة صاحبه .

---

(٢٥) المغيرة : القوم يغيرون : وزعتها : كففتها . سوم الجراد : أي يسومون سوم الجراد في الأرض . الشيئان : البعيد النظر من الخيل الكثير الاشتراف .

(٢٦) الثئق : الممتلىء من النشاط . جلمود القذاف : الصخرة تطيق حملها بيدك وتقذف بها . النثرة : الدرع السابغة . ثقف : لا تعلق بها السهام . العراص : الكثير الاضطراب يعني الرمح . العاتر : الشديد الاهتزاز .

وفي الصورة الثالثة نجد أيضـًا أن الصباح يأتي مع انتهاء المتعة واللذة ، وتبدأ الجملة فيها بالحرف (رب) أيضـًا ، وإن كان قد سبق باللام التي تسمى اللام الموطئة للقسم أي أنه يزيد هذه الصورة على وجه الخصوص توكيدًا ويأتي في جواب (رب) بالحرف (قد) الداخل على الماضي فيفيد التحقيق ، فهذه الصورة - إذن - أكثر الصور تأكيدًا لأنها أمس الصور بما يريد أن يؤكد في سالف عهده لسمية الممتنعة المخلفة :

ولرب واضحة الجبين غريرة مثل المهاة تروق عين الناظر[٢٧]
قد بت ألعبها وأقصر همها حتى بدا وضح الصباح الجاشر[٢٨]

وفي هذه الجملة تتركز النعوت لواضحة الجبين ، لأنه كلما كانت الفتاة التي بات يلعبها ويقصر همها جميلة كان ذلك أمدح له ، شأنها في ذلك شأن الفتية الذين باكرهم بسباء الخمر .

ويلفت النظر في جواب (رب) الفعل (بت) وهو يؤكد كل ما جاء بالقصيدة من قبل من أن المتعة والقدرة عليها لا تكون إلا في الليل مما يخرج بالبيات أو الظلام عن معناه المحدود إلى معنى آخر يصير به رمزًا دالاً على الشباب والفتاء واكتمال العدة (ولاحظ ارتباط الشباب باللون الأسود المتمثل في سواد الشعر) وقد كان على هذا النحو من القوة واكتمال الأداة حتى بدا وضح الصباح الجاشر ، وهنا يكشف هذا اللفظ عن مدلوله المراد به بعد أن تحول فاعلاً مؤثرًا ، وبهذا يتضح لنا من خلال هذا التركيب أن الصباح رمز للكهولة وتفلت القوة وبدء انتهاء المتعة والقدرة عليها (ولاحظ أيضـًا ارتباط المشيب باللون الأبيض المتمثل في ابيضاض الشعر) ولذلك سوف يتحول هذان الرمزان إلى معنيين آخرين هما الباطل والحق في الصورة الأخيرة من القصيدة :

---

(٢٧) واضحة الجبين : البيضاء . الغريرة : القليلة الفطنة . المهاة : البقرة الوحشية . تروق : تعجب .

(٢٨) أقصر همها : أي أجعلها بحيث لا تؤثر علي ، أو أزيل ما تهتم به لاشتغالها بي فأنزعها من أوطارها . ألعبها : أحملها على اللعب وأغازلها وأطيل مؤانستها بما يطيب وقتها . الوضح : البياض : الجشر تباشير الصباح عند إقباله .

ولرب خَصْمٍ جاهدين ذوي شذا تقذى صدورهمُ بهِتْرٍ هاتـرِ[٢٩]
لُدٍّ ظأْرْتهمُ على ما ساءهم وخسأت باطلهم بحق ظاهر[٣٠]
بمقالة من حازم ذي مِرَّة يدأ العـدوَّ زئيـرُه للزائـــرِ[٣١]

بناء هذه الصورة يتشابه مع الصور الثلاث السابقة من حيث بدايتها بـ (رب) ومن حيث إن الأفعال الأساسية فيها ماضية ، ولا تستخدم الأفعال المضارعة إلا إذا كانت نعتًا أو خبرًا أو حالاً . ومضارعية هذه الأفعال « تقذى صدورهم » ، « يدأ العدو » داخلة في حوزة الماضي أيضًا وهو الإطار الزمني لكل هذه الصور الأربع .

وقد اختار أن يكون المبتدأ في هذه الصورة كلمة يقصد بها المفرد والجمع وهي (خصم) واختار أن تكون النعوت جمعًا « جاهدين – ذوي شذا – لد » وأن يعود الضمير عليها جميعًا كذلك « صدورهم – ظأرتهم – ساءهم – باطلهم » وأتى بجواب رب أي خبر المبتدأ الواقع بعدها ماضيًا شأن الصور السابقة ؛ فقد اتحد الأعداء عليه واجتمعوا ضده على قلب رجل واحد فصاروا جميعًا خصمًا واحدًا ، وإنهم لمختلفون في مظاهر خصومتهم له ولذلك وصف الخصم وأخبر عنه بالجموع .

ويخبر عن هؤلاء الخصوم بأنه عطفهم على ما ساءهم وخسأ باطلهم بحق ظاهر . هل الباطل هنا يتفق مع الظلام وما كان يدور فيه ، والحق الظاهر هنا يتفق مع الصباح وصحوة العقل وما يدل عليه ، وهل خسأ الباطل وزجره بتركه والعدول عنه إلى الحق ، وهل كل ما كان من أمره مع سمية أو عمرة باطل زجره

(٢٩) جاهدين : جهدوا أنفسهم في بلوغ الغاية من العداوة . الشذا : الأذى . تقذى صدورهم : تقذف ما اكتمن من الغل والخيانة . الهتر الهاتر : الكلام القبيح الفاحش .

(٣٠) لد : جمع ألد ، وهو الشديد الخصومة . ظأرتهم : عطفتهم ومنه سميت الظئر لعطفها على الولد .

(٣١) ذو مرّة : صاحب قوة . يدأ : يدع ويترك . زئيره للزائر : يترك العدو متحيرًا لا يفصل بين ما يرفعه ويعليه وبين ما يحطه ويرديه فيتكلم بما يكون حجة للخصم لا له ، يريد أن عدوه يصير عونـا له وتبعًا من مخافته ، يزأر لزئيره .

إلى غير رجعة ؟ ربما ، ولكنه فسر الحق الظاهر حيث أبدل منه « بمقالة من حازم » فلم تعد هناك قدرة على الفعل ، واستبدل بذلك القدرةَ على القول الحازم والمنطق المتعقل المقنع (ولا يكون ذلك إلا مع التجربة وكبر السن) الذي يحول العدو إلى صفه إذ يربكه بحيث يجعله لا يعرف أين موقفه « يدأ العدو زئيره للزائر » فيصبح زئير العدو له لا عليه .

هل هذه الصورة الأخيرة تهديد خفي لسمية حيث أراد أن يعلمها أنه أصبح يملك من البراعة والمهارة ما يمكنه من تحويل الأعداء إلى صفه فإذا انتقلت إلى عداوته بعدما كان من الإعراض عنه وإخلاف مواعيدها معه فإنه يعرف كيف يعيدها مرة أخرى إليه ، أو أن لديه من الحزم وقوة العقل ما يحمله على قطع الحاجة إليها حتى تعود هي إليه . إن نعت « مقالة » التي هي بدل من الحق الظاهر – وهو وسيلته لزجر الباطل – بأنها « من حازم » ونعت الحازم بأنه « ذو مرة يدأ العدو زئيره للزائر » يوحي بهذه المعاني جميعًا .

لكن إذا تحول الأمر إلى عداء وخصومة جاهدة مؤذية وامتلاء الصدور بالغل والخيانة حتى تقذف بالهتر والكلام القبيح بحيث يؤدي إلى استنفاد الطاقة وتبديدها في محاولة الإقناع ؛ فقد انتهى – إذن – كل شيء !

المبحث الثانى

البنية السطحية والبنية العميقة للقصيدة
(قصيدة سحيم عبد بنى الحسحاس)

-١-

هذا البحث محاولة لتفسير قصيدة من الشعر القديم ، صاحبها هو الشاعر سحيم عبد بني الحسحاس الذي صنفه ابن سلام في الطبقة التاسعة من شعراء الجاهلية ووصفه بأنه « حلو الشعر ، رقيق حواشي الكلام »[١] . وهي محاولة تربط بين التراكيب بمفرداتها المختلفة في القصيدة ، وبنية القصيدة بوصفها كلا متماسكًا ، أو نصًا واحدًا[٢] بما يعني أن للقصيدة « نحوها » الخاص بها برغم خضوعها لنحو اللغة العام .

وأود قبل أن أنقل نص القصيدة وأفسرها أن أشير إلى بعض المبادىء الأساسية التي تقبع خلف هذا التفسير ، أو بالأحرى ، هذا النوع من التفسير ، منها ما أثير حول بعض شعر عبد بني الحسحاس من قصص خاصة تشرح دافعه ،

(٭) نشر هذا البحث بسلسلة « دراسات عربية وإسلامية » العدد السادس ، وقد أهدي للدكتور محمود الربيعي .

(١) ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء ١/١٨٧ (قرأه وشرحه محمود محمد شاكر) وانظر ترجمته في صفحة ١٧٢ من هذا الجزء نفسه ، وأيضًا في الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ٢٢/٣٠٢ - ٣١١ (الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

(٢) هذا ما يطلق عليه : «Text Grammar» أو «Discourse Analysis» وأول من وضع أسسه هاريس Z.S. Harris من خلال وضعه لقواعد الشكل الجديد للوصف اللغوي ، وكان التحليل النصي عنده واحدًا من أهم النقاط الأساسية ذات التأثير في تصنيف العناصر اللغوية التي تربط الجمل ببعضها داخل النص . انظر :

(Essays on Style and Language, P.5 (Edited by Reger Fowler London 1970).

و تشرح بعض ما ترتب عليه ، وما أراه في هذه القصص من حيث علاقتها بالشعر . ومنها ما تردد في شعر سحيم عبد بني الحسحاس من إشارات إلى سواد لونه ، وكونه عبدا لا يملك حرية نفسه ، وعلاقة ذلك أيضا بالشعر وتفسيره .

- أما من حيث ما نسج حول شعر عبد بني الحسحاس[٣] فإنه – من وجهة نظري – لا يفيد شيئًا في تفسير شعره سواء أكان صادقًا أم مختلقًا . لأنه إن كان صادقًا فإن الشعر منفصل عنه ، وليس ما أثير من حكايات داخلاً في بناء الشعر ، ومن هنا فإنه لا يساعد على تفسيره ، وإذا كان مختلقا مصطنعا فهو من باب أولى أبعد عن الشعر وعن تفسيره ، وقد اصطنعه بعض الرواة من أجل أن يضعوا النص الشعري في سياق حادثة معينة ، وكأن الشعر ليس إلا ردود أفعال مباشرة لبعض الحوادث . لقد أدت القصص التي نسجت حول بعض القصائد القديمة ، أو بعض الأبيات فيها إلى عدم محاولة فهم الشعر العربي القديم بوصفه فنًا مستقلاً معادلاً للحياة ، أو مكملاً لها ، أو كاشفًا لرؤى تتعلق ببعض جوانبها . ولقد اكتفى في كثير من الأحيان بذكر الحادثة وإردافها بالأبيات أو القصيدة ، فوقفت الحادثة حائلاً دون فهم الشعر ، أو محاولة ذلك ، في سياقه الفني وتماسكه النصي ، وأصبح ينظر إلى الرموز الشعرية بوصفها إشارات سطحية إلى أجزاء الواقعة .

إن الشعر أبقى من تلك الوقائع الساذجة التي صاحبت بعض أبياته ، لأن الشعر فن يتجاوز الواقع المحدود بطبيعته . وما الذي يدعونا الآن لقراءة الشعر القديم إلا كونه فنًا عاليًا تجاوز زمنه وقائله وما صاحبه من حكايات مصطنعة في أغلب الأحوال . ويمكن أن يفهم هذا الشعر بإشاراته ورموزه من خلال بنائه اللغوي بما يجعله يتخطى تلك الروايات المسطحة التي جعله رواتها صدى ساذجًا لها . إن القصيدة بعد قول الشاعر لها تستقل عما يحيط بها أو يلابسها من وقائع أو

---

(٣) انظر نموذجًا لذلك في طبقات فحول الشعراء لابن سلام ١٨٧/١ ، ١٨٨ ، وفي الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني . ٣٠٢/٢٢ – ٣١١ . وهي قصص متضاربة مما يدل على وضعها أو اختلاف الرواة اختلافا شديدًا فيها ، وحاشية الشيخ محمد الأمير على مغني اللبيب ٩٩/١ (دار إحياء الكتب العربية) .

حقائق موضوعية لدى الشاعر أو غيره . إنها تصبح كيانـًا خاصـًا له منطقه ونظامه وبنيته التي تتميز عن بنية اللغة غير الشعرية ، أو بعبارة أخرى إن القصيدة لا تقدم لنا معنى بل تقدم لنا كيانا فنيا . والذي أعنيه بذلك أن علينا أن نظهر عملية البناء التي شكلت القصيدة من خلال تراكيبها بدلاً من أن نبحث عن معنى معين محدود مرتبط بحادثة محدودة .

وأما من حيث ما تردد في شعر سحيم عبد بني الحسحاس من إشارات إلى سواد لونه ، وكونه عبدا لا يملك حريته ، واعتزازه بشاعريته أحيانـًا واعتداده بأن شعره قام له مقام الأصل والمال ، وغير ذلك ، ومدى الاستعانة بمثل هذه الإشارات في تفسير الشعر ، فإن الشعر – كما أشرت آنفا – فن يتجاوز صاحبه نفسه ، ولا يتقيد بالقيود التي يفرضها عليه بعض مؤرخي الأدب الذين يرون الأدب انعكاسا لحياة صاحبه ، فقد يكون ما يقوله الشاعر منطبقا على نفسه ، وقد لا يكون كذلك ، وليس لدى المفسر دليل على توضيح هذه النقطة ، ولكنه لديه النص بعلاقاته وتراكيبه وإشاراته . والنص صورة فنية قبل كل شيء وبعده ، حتى لو ذكر الشاعر اسمه وصفته في القصيدة ، كما فعل سحيم عبد بني الحسحاس إذ يقول في كبرى قصائده :

أَشارَتْ بِمِدرَاها وَقالَتْ لتربها : أَعَبْدُ بني الحسحاسِ يُزْجِي القوافيا ؟
رَأَتْ قَتَبًا رَثًّا وسَحْقَ عَباءةٍ وأَسْوَدَ مِمَّا يملك الناس عَارِيا
يُرجِّلْن أَقْوامًا ويتْرُكْنَ لِمّتي وَهَذَا هَوانٌ ظَاهِرٌ قَدْ بَداليا
فَلَوْ كُنتُ وَرْدًا لونُه لَعَشِقْنني ولكنَّ رَبِّي شَانني بسَوادِيا
فَما ضَرَّني أَنْ كانت أُمّي وَليدةً تَصُرُّ وَتَبرِي باللِّقاح التَّوادِيا[٤]

---

(٤) ديوان سحيم عبد بني الحسحاس صنعة نفطويه أبي عبد الله إبراهيم بن محمد بن عرفة الأزدي النحوي ٢٥، ٢٦ (بتحقيق الأستاذ عبد العزيز الميمني – مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٠ م) .

تصر : تضع الصرار وهو خرقة تشد على أطباء الناقة لئلا يرضعها فصيلها . تبري التوادي : تعد العيدان التي تبري وتشد على أخلاف الناقة لئلا ترضع أيضا . واللقاح من الإبل : ذوات الألبان .

فهذه الأبيات صورة خاصة قد نرى فيها عبد بني الحسحاس كما نرى غيره ، وقد اختار الشاعر أن يجعل من اسمه جزءًا من بناء هذه الصورة ، وبمجرد أن دخل هذا الاسم القصيدة أصبح جزءًا منها هي ، فالاسم هنا في هذه الصورة رمز خاص قد ينطبق على عبد بني الحسحاس نفسه وقد لا ينطبق عليه ، فتلك مسألة أخرى تخضع لتفسير القصيدة ، ونقطة الانطلاق في التفسير يجب أن تبدأ من عبد بني الحسحاس الرمز ، لا عبد بني الحسحاس الشخص . ولا تلزمنا هذه الأبيات التي سقتها أن نقتنع بأن هناك فتاة حقيقية رأت عبد بني الحسحاس وأشارت لتربها بمدراها وقالت : أعبد بني الحسحاس يزجى القوافيا . الخ . لا تلزمنا الأبيات بأن نصدق أن هذا قد حدث بالفعل ، فليس من اللازم أن تكون لدى الشاعر تجربة واقعية يعبر عنها ، لكن لابد أن تكون لديه تجربة فنية على أية حال . ومسارب التجربة إلى نفس الشاعر خفية ،والذي يعنينا منها هو الصورة المنطوقة بتراكيبها ودلالاتها .

وقد تبدو القصيدة في بنيتها الظاهرة أو السطحية جامعة لعدد من الصور ليس بينها، من حيث النظرة التي لا تتجاوز السطح، رباط جامع إلا أنها جميعا في قصيدة واحدة ذات وزن واحد وروى واحد ، نظلم الشعر إذا نظرنا للقصيدة على أنها كذلك ، بل لابد أن تكون للقصيدة بنية عميقة تجمع هذه الصور فى إطار واحد على تباعد ما بينها ظاهريا ، غير أن هذا الإطار كبير يتسع لضم هذه الصور بحيث تكون كل صورة منها معادلاً لبعد معين من أبعاد القصيدة ، وبين هذه الأبعاد خيوط ناسجة وعلاقات رابطة .

وليس ثمة مانع – بطبيعة الحال – أن تتخذ القصيدة من نفس صاحبها نقطة انطلاق للمجاوزة الشعرية التي تريدها ، فالشاعر نفسه يعد أمام شعره موضوعا مثل كل الموضوعات ومفردات الأشياء المطروحة أمامه في رؤيته للعالم . بل قد يكثر أن ينطلق الشاعر من ذاته إلى تقديم رؤية للحياة أو الكون من خلال نفسه بوصفها مفردا من مفردات الحياة . ونقطة الخطر هنا في التفسير أن نقصر ما يقوله الشاعر على نفسه هو فحسب ، ونجعل ذلك مثلاً سيرة ذاتية له وحده لا يشركه

فيها غيره . إن أي مفرد من مفردات الحياة أو الكون بما فيها الشاعر نفسه عندما يدخل في بناء القصيدة يصبح جزءًا من الصورة الفنية التي تشتمل عليه ولا يمثل شيئًا غير ذلك .

وقد تسلك القصيدة مسلكًا مغايرًا بأن تبدو لنا على أنها تصف أشياء خارجة عن ذات الشاعر كأن تصف البرق ، أو الناقة ، أو الفرس ، أو السحاب ، أو الثور الوحشي ، أو الظليم ، أو الذئب أو غير هذا وذاك من مظاهر الحياة المتنوعة . فيجب علينا ألا ننخدع بهذا المظهر ونسارع إلى تصنيف القصائد من خلال الوصف الظاهري ، علينا أن نبحث دائمًا عن البنية العميقة للقصيدة أو الأبنية العميقة لها ، فقد تكون القصيدة وهي تصف السحاب مثلاً تشير في هذه الحالة إلى رؤية خاصة للحياة كلها ويكون هذا أسلوبًا خاصًا تتجمع فيه الظواهر المحيطة في تصوير شعري خاص للتعبير الرمزي عن معنى إنساني مواز له . وقد تكون القصيدة في هذا متابعة لتقاليد سابقة استقرت في نظام القصيدة العربية ، ولكنها – كما ينبغي أن يكون – وهي تتابع هذا التقليد نفسه تشق لنفسها مجرى فنيا خاصًا بها في الوقت نفسه ، وإلا أصبحت لغواً لغويًا لا طائل من ورائه ، والذي أعنيه أن كل قصيدة لها عالمها الشعري الخاص بها على رغم تشابه كثير من القصائد في بعض أجزاء البنية السطحية . ولتوضيح هذه النقطة الأخيرة أقول : إن البرق – مثلاً – ظاهرة شعرية ، وصفها كثير من الشعراء قبل سحيم عبد بني الحسحاس مثل امرىء القيس وطرفة والنابغة وأوس بن حجر ، ووصفها سحيم نفسه في قصيدتين مما وصل إلينا من شعره . هل يعني هذا أن البرق حيث ورد وصفه يعني الشيء نفسه الذي عناه في كل قصيدة ؟ إن كل « برق » على حدة حيث يرد له تفسيره الخاص بحسب سياق القصيدة التي يرد فيها ولو كان الشاعر واحدًا . ومن هنا ليس يغني مطلقًا أن تجمع الظاهرة التصويرية في الشعر وحدها بحيث يتناول مثلاً « البرق في الشعر العربي » ، لأن الصورة لا تفسر وحدها ، بل الأولى أن تفسر كل قصيدة على حدة بما اشتملت عليه من رموز وصور خاصة بها ، وإن تشابهت في بعض أجزائها مع القصائد الأخرى .

إن أحد أجزاء القصيدة قد يتشابه مع أحد أجزاء قصيدة أخرى للشاعر نفسه أو لشاعر آخر . لكن دلالة هذا الجزء لا تؤخذ مستقلة بل تؤخذ مع بقية أجزاء القصيدة كلها ، ومن هنا يختلف مدلولها الشعري باختلاف ما تجاوره من أجزاء ، وتصبح قيمة هذا الجزء مراعى فيها ما يصاحبه من أجزاء أخرى سابقة أو لاحقة لأن القصيدة الواحدة شبكة من العلاقات المتماسكة مع بعضها أخذًا وعطاء .

إن القصيدة وحدة لغوية فنية مستقلة . وفهم القصيدة يكمن فيها[٥] . وفي كل قصيدة دائمًا ما أسميه « نقطة الارتكاز الضوئي » التي تكشف بنية القصيدة كلها . وعلى من يتعرض لتفسير أية قصيدة من خلال تركيبها أن يعاود قراءتها حتى يمسك بالخيط الذي يوصله إلى البنية العميقة للقصيدة[٦] . « نقطة الارتكاز الضوئي » هذه ليست شيئًا مفروضا من خارج القصيدة سواء أكان ذلك من حياة الشاعر وسيرته الذاتية أم من الحادثة الملابسة للقصيدة والواقعة المصاحبة التي يقدمها بعض الرواة ومؤرخي الأدب على أنها الدافع للقصيدة . ليست شيئًا من هذا كله ، لأن القصيدة عندما تبدأ في التشكل تنفصل عن كل هذا وتبدأ في بنيتها اللغوية الفنية الخاصة ، ومن هنا ينبغي أن يكثف الاعتماد على مادتها التي في متناول أيدي الدارس وهي التراكيب اللغوية والأبنية النحوية الكامنة تحت سطح هذه التراكيب والتي تعطيها دلالتها بالتفاعل مع المفردات المستخدمة في هذا البناء .

-٢-

القصيدة التي اخترتها هي القصيدة التاسعة في ديوان سحيم عبد بني الحسحاس صنعة نفطويه أبي عبد الله بن عرفة الأزدي النحوي[٧] . والقصيدة

---

(٥) دائمًا يؤكد الدكتور محمود الربيعي هذه المقولة بأعماله . انظر له : قراءة الشعر (مكتبة الزهراء ١٩٨٥) .

(٦) انظر كتابي : النحو والدلالة : ١٨١ - ١٨٣ (مطبعة المدينة - القاهرة ١٩٨٣) .

(٧) الديوان : ٤٢ - ٤٨ . وسوف أؤجل شرح المفردات الغامضة إلى التناول الخاص بكل جزء منها في التفسير .

اثنان وثلاثون بيتا :

١ – ألمَّ خيالٌ عشاءً فطافا ولمْ يكُ إذْ طافَ إلّا اخْتطافا
٢ – لميّة إذْ طرَقتْ مَوْهِنا فأضْحَى بها دَنِفا مُستْجافا
٣ – وما دُمْيةٌ مِنْ دُمَى مَيْسنا نَ مُعْجبةٌ نظرًا واتّصافا
٤ – بأحْسَنَ مِنها غداةَ الرَّحيـ ـلِ قامَتْ تُرائيكَ وَحْفا غُدافا
٥ – وجيدا كجيدِ الغزال النّزيـ ـفِ يأْتلفُ الدرُّ فيه ائْتلافا
٦ – وعَيْنَى مَهاةٍ بسقْطِ الجما دِ تَعْطو نِعافا وَتَقْرو نِعافَا
٧ – وبيضا كأنْ حَصَا مُزْنةٍ تَهادَى به صَرخديًّا رِصافا
٨ – كأن القَرَنْفُل والزنجبيـلَ (م) والمسكَ خالَط جَفْنا قِطافا
٩ – يُخالطُ مِنْ ريقها قهوة سَباها الذي يَستبيها سُلافا
١٠ – بعود من الهند عند التّجار (م) غالٍ يخالط مِسْكا مُدافا
١١ – يخالطه كلّما ذُقْتَهُ على كلِّ حال أردتَ ارتشافا
١٢ – وأبدتْ مَعاصم مكورةً تزينُ أناملهُنّ اللطافا
١٣ – فَلَسْتُ وإن برحتْ ساليا وقد شَكَّ مِني هواها الشّغافا
١٤ – فبانَتْ وقَدْ زوَّدتْ قَلْبهُ هموما على نأيها واعترافا
١٥ – فإمّا تريني علاني المشيبُ (م) وانْصرفَ اللهْوُ عَنّي انصرافا
١٦ – وبانَ الشبابُ لِطيّاتهِ وَقدْ كنْتُ رُدّيتُ مِنْهُ عطافا
١٧ – فقدْ أعْقِرُ النّابَ ذَات التّليـ ـلِ حَتى أحَاولَ منها سِدافا
١٨ – بمثْنى الأيادي لمنْ يَعتفي وأرْفَعُ نَارِي إذَا مَا استْضافا
١٩ – وَخيلٍ تكدَّسُ بالدار عيـ ـن مَشْى الوعُولِ تؤُمّ الكِهافَا
٢٠ – ضَوامِرَ قد شَفّهنَّ الوجيفُ يُثرنَ العجَاجَة دُوني صِفافا
٢١ – تَقدمتْهُنَّ على مِرْجل يَلُوكُ اللّجامَ إذَا مَا استَهافا
٢٢ – يُباري مِنَ الصُّمّ خطيّة مُقوَّمة قدْ أُمِرَّتْ ثِقافا
٢٣ – أحَارِ ترى البرْق لم يَغْتمضْ يُضيء كِفَافا ويجلو كفافا
٢٤ – يضيءُ شماريخَ قد بُطِّنَتْ مَثَافِدَ رَيْطا وَريْطا سِخافا

٢٥ – مَرَتْه الصَّبا وانتحته الجنو ... بُ تطْحَرُ عَنْه جَهامًا خِفافا
٢٦ – فأقْبل يزحْفُ زحْف الكسير ... يجرّ مِن البحر مُزْنا كِثافا
٢٧ – فلما تَنَادَى بأَنْ لا بَرا ... حَ وانتجَفتْهُ الرِّياح انتجافا
٢٨ – وحَطَّ بذي بَقر بَرْكَهُ ... كأَنَّ على عَضُدَيْه كِتَافا
٢٩ – فألْقى مَرَاسِيَهُ واسْتَهَلّ ... كمدِّ النبيط العُروشَ الطِّرافا
٣٠ – يَكُبّ العِضَاه لأذْقَانِها ... ككَبِّ الفنيق اللقاح العِجافَا
٣١ – كأنّ الوحوشَ به عَسْقَلا ... نُ صادَف في قَرْنِ حَجٍّ دِيافا
٣٢ – قِيامًا عَجِلْن عَليه النَّبا ... ت يَنْسِفْنهُ بالظلوفِ انْتِسافا

-٣-

لا يستطيع قاريء هذه القصيدة أن يغفل عناصر « السرعة » التي تظاهرت عليها وشكلت بنيتها ، وأولها جاء من اختيارها لنمط إيقاعها الشعري حيث شكلت نغمة بحر المتقارب « فعولن » وزنها العروضي . وهذه النغمة متدفقة متلاحقة تتدافع مسرعة بعضها فى إثر بعض ، وتتحدر تحدرًا منتظمًا دفقة تلو الأخرى ، ويساعد على ذلك أن ما يقرب من نصف عدد أبيات القصيدة قد جاء مدورًا مما يدفع إلى عدم التوقف في قراءتها عند نهاية الشطر الأول ، ويساعد على ذلك أيضاً كثرة التفعيلات التي وردت مقبوضة (فعولُ) مما يؤدي إلى اقتضاب المقطع الثالث فيها واعتماده على الحركة القصيرة وعدم إراحته بالسكون ، وكذلك كثرة الحذف (فعو) في تفعيلة العروض[٨] .

(٨) جاءت تفعيلة العروض (وهي آخر تفعيلة في الشطر الأول) محذوفة (فعو) في هذه القصيدة كلها إلا في ثلاثة أبيات فقط (البيت رقم ٢٠، والبيت ٢٦ والبيت ٢٩) جاءت فيها مقبوضة (فعول) . ولم تجيء تفعيلة العروض صحيحة (فعولن) إلا في البيت الأول فقط لأنه بيت مصرع . (وقد سها محقق الديوان فكتب البيت العشرين على هيئة التدوير ، وليس البيت مدورا ، كما وضع الرمز (م) بين شطري البيت التاسع والعشرين للإشارة إلى أنه بيت مدور ، وليس البيت مدورًا كذلك) . وقد قبضت التفعلية في الحشو ثلاثا وأربعين مرة في القصيدة. ولو أضفنا إلى هذا العدد تفعيلات العروض الإحدى والثلاثين التي جاءت=

وثانيها أن القصيدة افتتحت ببيت فيه إلمام الخيال الذي يطوف اختطافا ، وانتهت ببيت يصور الوحوش قيامًا في عجلة مسرعة ينتسفن النبات بأظلافهن انتسافا ، فحصرت القصيدة إذن بين نوعين من السرعة مختلفين ، معنوي ومادي ، شفاف مرهف محلق هازم وجاف غليظ هادم ، وبين هذين الضربين من عناصر السرعة توالت المفردات التي شكلت بنية كل صورة منها ، ومعظمها من حقول دلالية تفيد السرعة أو توحي بها ، فمية « طرقت موهنا » و « قامت ترائيك » مما يوحي بتقطع الرؤية وعدم اتصالها ، و « الغزال النزيف » والمهاة التي تعطو نعافا وتقرو نعافا أي تنتقل من مرتفع إلى آخر في خفة وحركة متوالية ، و « حصا المزنة » وهو البرد الذي يتتابع على الحجارة البيضاء في سرعة وتوال ، وبينونة المحبوبة ، وبينونة الشباب ، وانصراف اللهو انصرافا ، والخيل التي تتكدس بالذراعين وتمشي مشي الوعول وقد شفها الوجيف ، والفرس الذي يغلي بالنشاط والحركة كالمرجل يباري الرماح الخطية ، وأخيرًا صورة البرق التي تستحوذ على ما يقرب من ثلث القصيدة بما حوته في داخلها من عناصر كلها يوحي بالسرعة .

تتعاون كل مظاهر السرعة هذه لتشعر قارىء القصيدة بأن ثمة شيئًا قد تولى عجلاً محزونًا عليه ، وانصرف انصرافا غير مبطىء ، ومرق كما يمرق البرق الخاطف الذي يعقب مطرًا ، وريحًا عاتية تكب العضاه لأذقانها وتسقطها كما يسقط الفحلُ من الإبـل ، العجاف اللقاح منها فتتكاثر ، وتزدحم الوحوش على النبات كما يزدحم الناس في سوق « عسقلان » الذي يقوم ثم ينفض ويربـح فيه من يربح ويخسر من يخسر ، وتكون النهاية الأليمة ، ويمر هذا كله في سرعة البرق الخاطف المضيء الكاشف .

وإذا كانت مفردات القصيدة متلاحمة هذا التلاحم الدلالي ، ومتعانقة مع إيقاع وزنها في الوقت نفسه لتوحي بالسرعة ، فإن بناء الجمل فيها – وخاصة جملة

= ثمان وعشرون تفعيلة منها محذوفة ، وثلاث أخرى مقبوضة ، لأصبح عدد التفعيلات غير الصحيحة في القصيدة أربعا وسبعين تفعيلة بنسبة ٣٠٪ تقريبا . وقد ساعدت هذه الأمور جميعها على الإحساس بعنصر السرعة وتوالي التدافع الصوتي في القصيدة .

الافتتاحية – تماسكت بشبكة من العلاقات والأدوات ، وقد خصت الجملة الأولى بأداة توحي أيضًا بالسرعة وهي الفاء :

١ – ألم خيال عشاء فطافا ولم يك إذ طاف إلا اختطافا
٢ – لمية إذ طرقت موهنا فأضحى بها دنفا مستجافا[٩]

وقد تتابعت الأفعال الماضية « ألم خيال .. فطاف .. فأضحى » لتصل من أقرب طريق إلى النتيجة « فأضحى بها دنفا مستجافا » . وهذه الجملة تشير إلى أحداث سريعة متلاحقة تؤدي إلى الهزيمة ، إذ يصيب الداء في مقتل . ولا يظهر في هذه الجملة إلا « مية » . وهي تستولي وحدها على الجملة الأولى من القصيدة ، ويختفي من عداها ، ويستتر كاستتار الضمير في « فأضحى » الذي لا تكشف القصيدة مرجعه في هذه المرحلة ، غير أن صيغة « مستجاف » تكشف عن أن الذي أضحى دنفا هو الذي كان يسعى لأن يصاب هذه الإصابة في الجوف ، لقد استجاف فأصبح مستجافا .

إن القصيدة الجيدة تسعى إلى التوازن والتوازى بشكل ما بين جملها التي تشكلها ، فهي تعرض عددًا متنوعًا من الصور ، كل صورة منها تختلف عن الأخرى في مادتها وكميتها ، ولكنها تتوازى في حركتها الداخلية . وكأن القصيدة أحيانًا تلح على شيء واحد تعرضه بأكثر من شكل . وقد يبدو أن هذه الصور متباعدة ، ولكن توازي حركتها الداخلية يؤلف بينها ويعمل على الترابط عن طريق الموازنة والموازة بينها . المحور في هذه الصورة الأولى في هذه القصيدة يدور حول « حركة سريعة متعاقبة مطلوبة تنتهي بهزيمة طرف آخر » لذلك لا ندهش إذا رأينا الصورة الثانية تتشابه في بنيتها العميقة أو حركتها الداخلية مع الصورة الأولى برغم طولها ، فهي أيضًا حركة متعاقبة مطلوبة تنتهي بهزيمة طرف آخر ، وفي كلتا الصورتين تكشف لنا القصيدة أن هذه الحركة السريعة المتعاقبة المحبوبة تأتي دائمًا

(٩) ألم بالشيء : أتاه ولم يلازمه . موهنا : منتصف الليل ، أو بعد ساعة منه . دنفا : مريضا مرضا ملازما . المستجاف : هو الذي خامره الداء في جوفه ، ومعناه هنا أنه أصيب في قلبه ، لأن القلب في الجوف .

من الخارج ، ولكنها تؤثر في الذات وتهزمها ، وكما انتهت الجملة الأولى بالدنف وإصابة الجوف « فأضحى بها دنفا مستجافا » نجد أن الجملة الثانية سوف تنتهي بنهاية مشابهة . وعلى مستوى البنية السطحية تعد الصورة الثانية (من ٣-١٤) جملة نحوية واحدة متماسكة ، وهي أيضًا تعد وصفًا لمية التي استولت على الجملة الأولى :

٣ – وما دمية من دمى ميسنا ... ن معجبة نظرا واتصافا
٤ – بأحسن منها غداة الرحيـ ... ـل قامت ترائيك وحفا غدافا
٥ – وجيدا كجيد الغزال النزيـ ... ـف يأتلف الدر فيه ائتلافا
٦ – وعيني مهاة بسقط الجما ... د تعطو نعافا وتقرو نعافا
٧ – وبيضا كأن حصا مزنة ... تهادى به صرخديا رصافا
٨ – كأن القرنفل والزنجبيـ ... ـل والمسك خالط جفنا قطافا
٩ – يخالط من ريقها قهوة ... سباها الذي يستبيها سلافا
١٠ – بعود من الهند عند التجا ... ر غال يخالط مسكا مدافا
١١ – يخالطه كلما ذقته ... على كل حال أردت ارتشافا
١٢ – وأبدت معاصم ممكورة ... تزين أناملهن اللطافا
١٣ – فلست وإن برحت ساليا ... وقد شك مني هواها الشغافا
١٤ – فبانت وقد زودت قلبه ... هموما على نأيها واعترافا[١٠]

تظهر « مية » في هذه الصورة أكثر وضوحًا من ظهورها في الصورة الأولى ، لأن ظهورها في الصورة الأولى كان خيالاً مظللاً بالظرفين « عشاء » و « موهنا » أول الليل ووسطه . لكنها هنا تظهر في الغداة وإن كان ذلك « غداة

---

(١٠) ميسنان : موضع بالشام ، أراد بالدمية صنما من اصنام ميسنان . الوحف : الشعر الشديد السواد الكثير اللين . الغداف : الأسود . النزيف : الذي نزف دمه ، أو المنزوف الذي أنتزف عقله . الجماد : مفرده جمد (بضم الجيم) وهو ما ارتفع من الأرض . وسقط الجماد : أسفله . تعطو وتقرو : تتناول . النعاف جمع نعف وهو دون الجبل وفوق الوادي . حصا المزنة : البرد بالتحريك . صرخد : أرض وموضع تنسب إليه الخمر . رصاف : واحدتها رصافة ، وهي حجارة يستنقع فيها الماء ويصفو ويطيب . جفن : جمع جفنة : ضرب من العنب . والجفن القطاف يراد به العنب المعصور وهو الخمر . سباها : اشتراها . السلاف : ما سال من العنب قبل وطئه بالأقدام . المسك المداف : المذاب . المعاصم : موضع السوار . الممكورة : الممتلئة . الشغاف غلاف القلب .

الرحيل » ، فليس ثمة وقت كاف ، والأمر دائمًا في سرعة وعجلة . ومع ذلك تظهر مقرونة بتمثال جميل معبود « دمية من دمى ميسنان معجبة نظرًا واتصافا » . هذا التمثال الجميل المعبود ليس بأحسن منها ، فهي إذن مقارنة ترفع المحبوبة إلى مقام التمثال المعبود وتثبت لها ماله من الجمال والجلال ، فالمحبوبة معجبة نظرًا واتصافًا كذلك ، أي من حيث رؤية العين ورؤية القلب معا .

وقد ثبتت هذه المساواة عن طريق نفي زيادة دمية ميسنان في الحسن عنها . فالحس ثابت مستقر لكلتيهما ، ومن هنا بنيت هذه الصورة بالجملة الاسمية .

وبعد أن تظهر « دمية ميسنان » لتوحي بالروعة والرهبة والحسن الجليل تختفي لتتحرك الصورة من خلال الأفعال العشرين « قامت – ترائيك – يأتلف – تعطو – تقرو – تهادى – خالط – يخالط – سباها – يستبيها – يخالط – يخالطه – ذقته – أردت – أبدت – تزين – برحت – شك – بانت – زودت » التي يستولي فيها الفعل « ترائيك » من خلال مفعوله الثاني على أكثر من جزئية داخلية مع ما عطف عليه :

ترائيك وحفا غدافا

– وجيدا كجيد الغزال النزيف .

– وعيني مهاة .

– وبيضا ..

وهذا الفعل مع أنه لم يرد نصًا إلا مرة واحدة قد تردد بالقوة ، وذلك من ناحيتين أولاهما من ناحية صيغته « تفاعلك » أي تبادلك الرؤية مرة بعد أخرى ، والأخرى من خاصية العطف على مفعوله الثاني بالواو لأننا نتذكره دائمًا مع كل مرة يعطف فيها على مفعوله الثاني « ترائيك جيدا .. » و « ترائيك عيني مهاة ..» و « ترائيك بيضا .. » وقد حاول الوحف الغداف (وهو الشعر الفاحم الناعم) أن يظلل الصورة كما ظلل « العشاء والموهن » الصورة الأولى ، ولكن بريق عيني المهاة المتحركة وجيد الغزال ، وائتلاف الدر وبياض الأسنان التي تشبه حصا المزنة حافظت على نصوعها ولذلك فهي معجبة نظرًا .

ويحظى الفعل « خالط – يخالط – يخالطه » بنسبة تردد عالية حيث يرد أربع مرات ضمن أفعال الصورة العشرين لأنه قد اختلطت في هذه الصورة عناصر مختلفة ، فقد اختلطت دمية ميسنان بمية ، وخالطت مية الغزال النزيف والمهاة (نكاد نحس هنا أن مية خائفة مذعورة ، فهي تنتقل من مكان إلى آخر ، ولاحظ وصف الغزال بالنزيف ووصف المهاة بأنها تعطو نعافا وتقرو آخر) وقد اختلطت أيضًا حصا المزنة بالقرنفل والزنجبيل والمسك المذاب والجفن القطاف « العنب المعصور » والخمر . كما اختلطت الألوان « الوحف الغداف » وهو أولها في الورود، وحصا البرد الأبيض الصافي، والدر اللامع، والرصاف –الحجارة البيضاء–، والمسك، ثم المسك المداف أي المذاب، وقد تكرر المسك مرتين ولذلك كان الغزال نزيفا– والمسك بعض دم الغزال– فهنا اللونان الأبيض والأسود يختلطان .

يخالطـــه كلمـــا ذقتـــــه على كل حال أردت ارتشافا

ولكنها بعد هذا كله :

وأبـدت معـاصم ممكـــورة تزيـــن أناملهـــن اللطافـــا

والمعاصم الممكورة – وهي الممتلئة – في مقابل الأنامل اللطاف ، وقد يكون إبداء المعاصم القوية دليلاً على الامتلاك والقدرة ، وإن كان فيه معنى الصد والمنع كذلك .

وهذه الصورة قد خلطت الساكن بالمتحرك، والثابت بالمتغير، وبعثت الحياة في الجماد . وتظاهرت كل هذه الأشياء التي جمعت في كائن واحد لتؤدي الغاية التي أدتها الصورة الأولى :

فلَسْتُ وإنْ برحت ساليا وقد شك مني هواها الشغافا
فبانت وقـد زودتْ قلبَه هموما على نأيها واعترافا

فكما ألم خيالها فأضحى بها دنفا مستجافا ، انتهت هذه الصورة الثانية بالبينونة التي شكت شغاف القلب، وزودته هموم النأي والفراق . وأهم من هذا

كله الاعتراف الذي هو عنوان اليأس والهزيمة . وهكذا توازنت الصورتان في عمقيهما .

وإذا عدنا ثانية للمفعول الثاني للفعل « ترائيك » وما عطف عليه لاحظنا التدرج في المغادرة والتحول فيه . فالمفعول المباشر هو « وحفا غدافا » والوحف الغداف لمية لا يشاركها فيه آخر ، وهو متحرك لين مهفهف مما يوحي بالحركة . ونحن هنا أمام مية فقط ، وعطف عليه « وجيدا كجيد الغزال النزيف » . هنا وضع جيد مية في مقابلة جيد الغزال النزيف ، وقامت « الكاف » بالفصل وعدم إدماج الجيدين ، كما قامت بعملية الموازاة في الوقت نفسه . فنحن هنا أمام جيدين أحدهما جيد يتألق فيه الدر تألقا يكاد يخدع البصر تمهيدًا لانتقال مجال الرؤية ، والآخر جيد الغزال . لقد ظهر الغزال مع مية في مجال الرؤية وشاركها بعض السمات والملامح : الجيد ، وانتزاف الدم والعقل . ويأتي المعطوف الثاني فتختفي مية والغزال معا أو يندمجان ليظهرا في مهاة واحدة تطل بعينيها « وعيني مهاة ». فبعد أن هيأت أداة التشبيه (الكاف) للتخيل ، وتداخل مية والغزال النزيف ، سقطت الأداة تمامًا في « وعيني مهاة » وظهرت المهاة وحدها وهي تعطو نعافا وتقرو نعافا وتنتقل من مرتفع إلى آخر .

وأما المعطوف الثالث فينقلنا إلى مجال آخر من مجالات الرؤية مع استحضاره مية مرة أخرى « وبيضا » (وهي الأسنان ، وهي لا تظهر إلا إذا افترت عنها الشفتان ، فلعلها تبتسم ، فهي حالة صفاء إذن) وتحل أداة أخرى غير الكاف هي (كأن) التي تتعقد معها الصنورة وتتداخل فتأتي بحصا المزنة والصرخدي الرصاف وكلها يوحي بالنقاء والصفاء وشدة البياض واللمعان والبريق ، وتتكرر (كأن) مرة أخرى لتأتي بطائفة من العطور والروائح : القرنفل والزنجبيل والمسك وتخلطه بالجفن القطاف ، لتخلطه ثانية بقهوة الريق البكر . وهنا تنقلنا القصيدة إلى جو عبق من الصفاء والأريج والنشوة الخالصة . وتذوب مية والغزال النزيف والمهاة وتتقطر جميعًا في هذه السلاف الخالصة التي يسكر بها كلما أراد ارتشافا ، فتشك شغاف القلب وتدفعه دفعا إلى الاعتراف بالهوى والهزيمة معا .

ويأتي استخدام الضمائر في الصورتين السابقتين متوازيا مع ما توحيان به ، وممهدًا لما ستقدمه القصيدة في الصورة التالية ، فنجد في الصورة الأولى شخصًا واحدًا باسمه العلم « مية » وضميريه العائدين عليه « طرقت » و « بها » . ولا يقابله في الجهة الأخرى إلا ضمير مستتر في « فأضحى بها دنفا مستجافا » ليس له مرجع سابق يعود إليه ، ويشعرنا هذا بعدم تساوي كفتي الميزان . إن أحد الشخصين طاغ مستول على كل شيء ، والآخر ضعيف مهزوم .

وفي الصورة الثانية يظهر صاحب الضمير المستتر في « فأضحى » لا باسمه العلم ، ولا بضمير المتكلم ، ولكنه يظهر بضمير المخاطب « ترائيك » – وهو المفعول الأول للفعل ترائي – على حين تستولي مية بضميرها الغائب في « منها » والغائب الفاعل في « قامت ترائيك » على كل الصورة . ويشير ضمير المخاطب في « ترائيك » إلى حالة من حالات متعددة ، وهي حالة انفصالية ، فكأن الذات منفصلة عن صاحبها يخاطبها في هذه الحالة ، والخطاب هنا حالة سابقة منصرمة ، وعندما كانت مية ترائيه لم يكن على ما هو عليه الآن من هزيمة وانكسار بل كان أهلاً لأن تريه ما أرته إياه فالمخاطب بعيد عن المتكلم ، أو نقول إن حالات المتكلم في هذه القصيدة مختلفة . هناك حالة سابقة وأخرى راهنة . يتكرر المخاطب مرة أخرى في وضع يتلاءم مع « ترائيك » ولكن بطريق الفاعلية :

يخالطه كلما ذقته ... على كل حال أردت ارتشافا

فثمة – إذن – عرض واستجابة حيث تتحول المفعولية إلى فاعلية فتذوق وتريد ، ويأتي ضمير الغائب في آخر الصورة مرة أخرى في « قلبه » :

فبانت وقد زودت قلبه ... هموما على نأيها واعترافا

ويظهر المتكلم قبل آخر بيت في هذه الصورة مؤثرًا ومتأثرًا :

فلست وإن برحت ساليا ... وقد شك مني هواها الشغافا

فتاء المتكلم في « فلست » وياء المتكلم في « مني » هما اللتان تكشفان استخدام الضمائر في الصورتين معا . وقد تدرجت الضمائر في الاقتراب من حالة التكلم هذه ، ثم انهار كل شيء دفعة واحدة على هذا النحو :

١ – غائب لا مرجع له « فأضحى » يتحول إلى :

٢ – مخاطب متأثر مستجيب « ترائيك » يتحول إلى :

٣ – مخاطب مؤثر « ذقته » « أردت » . يتحول إلى :

٤ – متكلّم مقهور « فلست ساليا » « وقد شك مني هواها الشغافا » يتحول إلى :

٥ – غائب مهزوم « وقد زودت قلبه .. » .

فالحالة بدأت بالغياب وانتهت إليه ، وما المخاطب والمتكلم في داخلها إلا فورة من فورات التذكر . وعندما وصلت ذروتها في حالة التكلم كانت حالة مهزومة أيضـًا تحاول التمسك بالماضي الذي غاب برغم ما تركه فيه . وقد ظل ضمير مية في خلفية هذه الصورة كلها يطل بطرق مختلفة كما رأينا من قبل .

ويستولي ضمير المتكلم على ذروة القصيدة (الأبيات ١٥ – ٢٢) بقوة – وهي الصورة الثالثة – حيث يظهر في « تريني » و « عني » و « كنت » و « رديت » و « أعقر » و « أحاول » و « أرفع ناري » و « دوني » و « تقدمتهن » ويحظى بنسبة تردد عالية تصل إلى إحدى عشرة مرة بما يشعرنا أن الذات مطعونة تحاول أن تثبت وجودها وتؤكد بقاءها ، وتجهد في استرداد ما ضاع أو تتجاوزه وتتعالى عليه . ويلاحظ أن هذه الصورة تبدأ بضمير مخاطبة لا يحدد تماما هل هي مية أو غيرها ، ومهما يكن فقد استحضرها ليخاطبها وقد ظلت غائبة طوال الأبيات السابقة محوطة بالجلال والهيبة .

إن ظاهر الصورتين الأوليين في القصيدة يوحي بالهوى المتلف والحب المضني الممض ، وهذا مما يقدر عليه الشباب ، بل يسعى إليه . وهاتان الصورتان استعارتان كبيرتان – إن صح التعبير – حيث يُقْصد بهما شيءٌ يُعبَّر عنه بشيء من لوازمه . إن الصور في القصيدة عندما تتجاور لا تعمل كل منها منفردة أو مستقلة ، ولكنها تؤثر كل منها في الأخرى لأنها جميعا تمثل سياقا واحدًا[١١] .

---

(١١) مثل الصورة في القصيدة مثل الكلمة في الجملة ، فالكلمة يتحدد معناها بشغلها لوظيفتها في جملتها ولا يمكن أن يكون معناها مستقلاً عن علاقتها بما ارتبطت به في جملتها حيث تأخذ دلالتها من الكلمات =

إن صورة الدمية المثالية التي اختلطت بمظاهر الحياة المختلفة ومباهجها المتنوعة انتهت بهذه النهاية :

فبانت وقد زودت قلبه هموما على نأيها واعترافا

وفي الصورة التالية نجد في بدايتها هذا البيت :

وبان الشباب لطياته وقد كنت رُدِّيتُ منه عطافا

إنها عندما « بانت » ، « بان » معها الشباب لطياته . هل نستطيع - إذن - أن نقول إن الصورتين السابقتين كانتا تعنيان الشباب الذي مضى مسرعًا ، وهذا ما عنيته عندما قلت إنهما استعارتان كبيرتان . أما القصيدة فإنها تقول ذلك - كما رأينا - وسوف تؤكده مرة أخرى بطريقة مختلفة . وإذا كانت الصورتان السابقتان كلتاهما تبدآن بحركة متتابعة محبوبة تؤدي إلى هزيمة طرف آخر فإن الصورة التالية تبدأ بالهزيمة لتعلو عليها ، ولذلك تبدأ هذه الصورة من حيث انتهت السابقة ، والحركة فيها عكسية ، وهي متوازية معها توازيا عكسيا : من الهزيمة إلى التعالي عليها ، وتجاوزها ، واستبدال قيم أخرى بها . فإذا كان الشباب قد مضى بلذاته ورغائبه فإن للمشيب أيضًا متعه الملائمة له :

١٥ - فإما تريني علاني المشيـ ـب وانصرف اللهو عني انصرافا

١٦ - وبان الشاب لطياته وقد كنت رُدِّيتُ منه عِطافا

١٧ - فقد أعقر الناب ذات التليـ ـل حتى أحاول منه سدافا

١٨ - بمثنى الأيادي لمن يعتفي وأرفع ناري إذا ما استضافا[١٢]

=الأخريات في الجملة نفسها وتعطى كلا منها جزءًا من دلالتها كذلك . هكذا تكون الصور في القصيدة، كل منها يشكل دلالة الصور الأخرى ويأخذ منها ، ومن هنا فإن القصيدة لا تقرأ مرة واحدة ، ولا يكتفي ببتر بعض أجزائها وتحليله مستقلاً ، لأن كل جزء منها لا يعمل منفردًا ، إن كل صورة ترى من خلال الصور كلها ، والقصيدة بنية لها حياتها الخاصة بها . إن اليد لا تأخذ معنى كونها يدا إلا إذا كانت في الجسم الذي خلقت فيه تعمل وتتحرك وتتفاعل مع باقي الأعضاء .

(١٢) الطيات جمع طية : وهي الحاجة والوجه والمنزل والنية ، بأن لطياته : مضى لوجوهه التي انتواها . رديت : لبست . عطافا : رداء . الناب : الناقة المسنة . التليل : العنق . السداف : قطع السنان . مثنى الأيادي : يد بعد يد ، أي نعمة بعد نعمة . وقيل في تفسير مثنى الأيادي : كان يبقى من ثمن الجزور بقية،فيتبرع الأكرم فالأكرم من الأيسار فيتمم ذلك تلك البقية من ماله فهو مثنى الأيادى.المعتفى:طالب =

وهذه الأبيات كلها جملة واحدة شرطية . وقد وقعت في إطار فعل الشرط « تريني » ثلاث جمل مهمة هي : « علاني المشيب » و « انصرف اللهو عني انصرافا » - ولاحظ المفعول المطلق المؤكد - و « بان الشباب لطياته » . والجملة الحالية من الشباب وهي « وقد كنت رديت منه عطافا » تعد من قبيل التحسر وتعزية النفس . وفي إطار جملة الجواب جاءت ثلاث جمل أيضا هي « أعقر الناب ذات التليل » و « أحاول منها سدافا » و « أرفع ناري » هذه حالة في مقابلة حالة . حالة راهنة وهي عقر الناب ومحاولة سدافها ورفع النار في مقابلة حالة أخرى هي علو المشيب وانصراف اللهو وبينونة الشباب . إن علو المشيب وانصراف اللهو بسبب مفارقة الشباب هزيمة لا يد له فيها يعزي النفس عنها أنها لبست من الشباب رداء ، وعاشت فترته وتلبسته .

الناب هي الناقة المسنة ، والناقة طويلة ، والتليل هو العنق ، وعنق الناقة طويل ، والسنام هو أعلى ظهرها وهو عال كطول عنقها . ألا يشعرنا هذا الطول والعلو بمحاولة للارتفاع والتسامى والتعالي ؟ هل نفهم أن هنا محاولة للتشبث بأقصى ما في الحياة من متع حتى لو كنت بعيدة فسوف يحاولها « حتى أحاول منها سدافا » ؟ وكلتا الحالين ضرب من التسامي والعلو عن الهزيمة وعدم الاستسلام لها . وعلى أية حال فإن تكملة الصورة تعرض حالة أسيفة للقوة المدبرة والشباب المولى الغارب حين كان يغلي بالنشاط والحركة يقود أمثاله من الشباب المندفع المتوثب في مغامرات الصبا والفتاء يشرعون رماحهم حتى يضنيهم الجهد ويأخذ منهم العناء :

١٩ - وخيل تكدس بالدراعين (م) مَشْيَ الوعولِ تؤم الكهافا

٢٠ - ضوامر قد شفهن الوجيف يثرن العجاجة دوني صفافا

= المعروف . استضاف : طلب الضيافة والقرى . أرفع ناري : أوقدها وأعلى ضوءها ليراه من يطلب القرى من المستضيفين .

٢١ – تقـــدمتهن على مرجـــــل يلوك اللجام إذا ما استهافا
٢٢ – يبـاري من الصُّمِّ خطيّةً مقوّمة قد أُمِرَّت ثقافـا[١٣]

إن « واو رب » في أول الجملة – والأبيات كلها جملة واحدة استطالت عن طريق النعوت المتعددة – والفعل « تقدمتهن » قد أشاعا في هذه الصورة ظلال الماضي الغابر الذي يقابله الآن عقر الناب ومحاولة السداف منها ، مما أكسبها شحنة من الأسى والحسرة على ذلك الشباب الذي أدبر في سرعة البرق الخاطف ولم يترك إلا قلبـًا مهزومـًا تتناوشه الهموم .

إن صورة الخيل الضامرة التي هزلتها سرعة العدو ، وشفها الوجيف وهي تثير العجاج ، وتتكدس بالدارعين في سرعتها كما تمشي الوعول ، وتباري في إحضارها الرماح التي يحملها الدارعون ، صورة كاشفة ، حيث يمكن أن تعد معادلة شعرية للعدو في الحياة والسعي الحثيث الدائب فيها من أجل الحصول على الحماية والملجأ الآمن ، لأن هذه الخيول تعدو من أجل هدف تؤمه وتقصده وهو « الكهاف » (جمع كهف ولم يرد هذا الجمع في المعاجم) . وبطل القصيدة واحد من هؤلاء الذين يجاهدون في طلب الحماية والسلام وهو يتقدم هؤلاء مرجلاً يغلي وفرسا يلوك اللجام معانيا من الجوع والعطش في سبيل هذه الغاية . ألا يمكن أن تكون « الكهاف » هي الملاذ الأخير ، والمأوى الهاجع الذي يكف فيه الإنسان عن السعي الدائب والحركة اللاهثة ؟ هل يكون نهاية الكائن الحي ، يسعى إليها وهو لا يدري أنه يفعل ذلك ويحن إليها مدفوعـًا بأنه كائن حي ؟ وهل يكون سكون الكهف هو السكون الأبدي ؟

إن البنية العميقة لهذه الصورة متماثلة كذلك مع الصورتين الأولى والثانية في القصيدة : الحركة النشيطة اللاهثة التي تؤول إلى السكينة والاستسلام . بل إن

(١٣) تتكدس : ترمي بنفسها إلى الأمام كأنها في صبب وتحدر وكذلك تمشي الوعول . تؤم : تقصد . الضوامر : جمع ضامر وهو الذي هزل من السير . شفهن : هزلهن . الوجيف : السير السريع مثل الوجيب . المرجل : الفرس النشيط الذي يغلي غليان المرجل . استهاف : من هفا الشيء في الهواء يهفو إذا ذهب وطار ، وهو أيضا بمعنى عطش وجاع . يباري : يجاري . الصم : الرماح . الخطية : منسوبة إلى الخط وهي قرية بالبحرين كانت مشهورة بصنع الرماح .

هذه تزيد عليهما في أنها تجعل السعي إلى السكينة والهدوء الدائم هدفًا ثابتًا للحركة تسعى إليه وتعمل له ، فالناقة المسنة (الناب) تعقر - وهل لها نهاية سوى هذه ؟ - والخيول الضوامر والدارعون من فوقها والوعول - وهي كلها كائنات حية - تؤم الكهاف ، وبطل القصيدة يتقدم كل هؤلاء يباري من الصم خطية قد أمرت ثقافا من أجل أن تنوشه آخر الأمر مهما طالت المباراة .

الصورة الثالثة - كما رأينا - ذات شقين ، كل شق منهما جملة واحدة . خلت الجملة الأولى من النعوت إلا من وصف الناب بأنها « ذات التليل » وأما الجملة الثانية فقد كثرت فيها النعوت ، نعتت فيها الخيل ، والفرس والرماح على هذا النحو :



إن الرماح « المضمرة » التي حلت صفتها محلها قد تكون هي القدر المترصد الذي يحمله المرء معه ويباريه ويتحاماه ولكنه سوف يصرع به . والخيول = الوعول عنيدة (الوعول تنطح الصخور دائمًا حتى تكسر قرونها) تباري هذه الرماح ، لكن النتيجة معروفة ، ومع ذلك لن تكف عن المحاولة . ولعل كثرة النعوت هي التي تؤدي إلى المجاوزة الشعرية .

وعلى أية حال نجد الخيول الراكضة المسرعة تتوسط أشياء مسرعة أخرى . فقد سبقت بالخيال الذي ألم اختطافا (لاحظ الخيال والخيل) والمحبوبة التي ترحل مرائية جيدا كجيد الغزال (هل سرعة الغزال تحتاج إلى دليل ؟) وعيني مهاة تعطو نعافا وتقرو نعافا أي تنتقل من مرتفع إلى آخر ، وكذلك تتطاير روائح الزنجبيل والقرنفل والمسك ، وسوف يأتي بعدها برق لم يغتمض ولم يكف ، يكشف سحابًا تمريه الرياح وتدفعه حتى يلقى ماءه ويسكن لكن بطريقة أخرى . فلماذا يسرع كل شيء ؟

وتختتم القصيدة بصورة كبرى (الأبيات ٢٣ - ٣٢) تكمن فيها معادلة كاملة لكل الجزئيات السابقة . فالقصيدة توزع أولاً وتجمع أخيرًا والصورة الأخيرة مرآة عاكسة لكل ما فات ، وكأن الصورة السابقة كلها تتدرج لكي تلتقي في هذه الصورة الختامية :

٢٣ - أحار ترى البرق لم يغتمض	يضيء كفافا ويجلو كفافا
٢٤ - يضيء شماريخ قد بُطِّنَتْ	مثافيد ريطا وريطا سخافا
٢٥ - مرته الصبا وانتحته الجنو	ب تطحر عنه جهاما خفافا
٢٦ - فأقبل يزحف زحف الكسير	يجر من البحر مزنا كثافا
٢٧ - فلما تنادى بأن لا برا	ح وانتجفته الرياح انتجافا
٢٨ - وحط بذي بقر بركه	كأن على عضديه كتافا
٢٩ - فألقى مراسيه واستهلّ	كمد النبيط العروش الطرافا
٣٠ - يكب العضاه لأذقانها	ككب الفنيق اللقاح العجافا
٣١ - كأن الوحوش به عسقلا	ن صادف في قرن حج ديافا
٣٢ - قياما عجلن عليه النبا	ت ينسفنه بالظلوف انتسافا[١٤]

---

(١٤) لم يغتمض : لم يكف . الكفاف : ما تعلق من السحاب وبرز البرق من **خلاله** . **الشماريخ :** أعالي السحاب . المثافيد : المتراكبة بعضها فوق بعض . سخاف : رقاق . الريط : الثياب البيض . مرته مسحته ليدر . انتحته : قصدت نحوه . تطحر : ترمي . الجهام : السحاب الذي هراق ماءه . الكثاف : جمع كثيف . انتجفته : **استفرغته** والانتجاف استخراج أقصى ما في الضرع من اللبن . ذي بقر : مكان . البرك : الصدر . الكتاف : ما يكتف به وهو القيد . ألقى مراسيه : أقام . استهلّ : أرسل دموعه . النبيط : النبط .

هذه الأبيات التسعة كلها جملة واحدة تركبت وتداخلت عن طريق الجمل الحالية ، والجمل الوصفية ، والعطف . والجمل في الشعر إذا تداخلت وتعقدت في تركيبها على هذا النحو دل ذلك على تركيب الصورة وتداخل عناصرها وتعدد أبعادها . وقد تراكبت هذه الصورة كتراكب السحاب الذي احتل هذه الصورة كلها سماء وأرضا وتوازنت الحركة في داخلها مع ذلك توازنا مثيرًا .

بدأت هذه الجملة بنداء (حارث) وخاطبته لتسند إلى ضميره الفعل (ترى) الذي انصبت الرؤية فيه على كل ما جاء بعده . فمن حارث هذا الذي ينادي بأداة نداء القريب ويطلب منه أن يرى هذه الدورة الكاملة من دورات الحياة ممثلة في السحاب وما يفعله وينتج عنه ؟ لا تقدم القصيدة عنه شيئًا أكثر من ندائه وترخيمه وإسناد الرؤية إليه ، وتتركنا لنفهم أنه قد يكون واحداً ممن يقدر على الرؤية ويعقل ما تنقله إليه هذه الرؤية . والاسم (حارث) فاعل من الحرث ، فلعله الحارث الذي يقلب الأرض بمحراثه بحثا عن الإنبات فهو لذلك يرقب الغيث ويرجو المطر . والاسم مرخم (أحار) استجابة لمظاهر السرعة التي تلابس القصيدة كلها . ولقد اختفى حارث بشخصه وضميره بعد ذلك ، واختفى ، أو بقى حيث هو يرقب ويرى .

والفعل (ترى) بصيغة المضارع ، وقد يوحي – وهو بهذه الصيغة – بتكرار حدوث مفعوله وتجدده . وقد بدأت هذه الصورة بالفعل (ترى) كما بدأت الصورة السابقة أيضًا بالفعل نفسه (فإما تريني) . وكان مفعوله هناك هو ياء المتكلم المقيدة بحالة علو المشيب وإضاءته جوانب الرأس . ولكن مفعوله هنا هو البرق المقيد بأنه لم يغتمض وبأنه يضيء السحاب المتراكب المعلق ويكشفه .

– تريني علاني المشيب (المفعول هو ياء المتكلم و « علاني المشيب » جملة حالية) .

= العضاه : كل شجر لا شوك فيه . العجاف : المهازيل . الفحل من الإبل . عسقلان : سوق كانت النصارى تحجه في كل سنة . ينسفنه : يقلعنه . دياف : مكان .

– ترى البرق لم يغتمض .. (المفعول هو البرق و « لم يغتمض » جملة حالية) .

فالمشيب في مقابلة البرق المضيء . كلاهما يكشف أمورًا لم تكن معروفة من قبل في ميعة الصبا ووفرة الشباب . إن تكرار الفعل واختلاف فاعله ومفعوله خيط دقيق رابط ، وهو يوجه أيضًا إلى بعض المشابه في تفسير مفعوله .

إن البرق نفسه يرقب ويرى هو الآخر ، لأنه « لم يغتمض » أي لم يذق نومًا فهو برق من نوع خاص فيه حياة ، وله عينان ساهرتان ، وهو يقوم بدور الكشف فهو « يضيء .. ويجلو .. ويضيء » . إنها إذن لحظة الكشف التي تتجلى للحارث المجهد المرتقب فتريه دورات الحياة واحدة عقيب الأخرى بادئة بالسحاب الذي يصدر عن البحر ثم ينتهي بالعودة إليه . من الماء خرج وإلى الماء يعود .

هذه الصورة الختامية توازي في حركتها الداخلية أو في بنيتها العميقة الصور السابقة من حيث إن بنية كل منها حركة نشيطة محببة تؤول آخر الأمر إلى نهاية الدورة . والحركة والنشاط والامتلاء يمثلها هنا السحاب المتراكب الذي يكشفه البرق . يظل هذا السحاب يمتلىء ويعلو ويتراكب حتى يصل في نموه وامتلائه إلى اكتمال دورته ، فيقبل وهو يزحف زحف الكسير . لقد كسر ولم تعد إلا النهاية فينادي بأن لا فكاك من هذه النهاية المحتومة فتعود إليه الرياح مرة أخرى – وقد مرته من قبل وهيأته للإدرار ونفت عنه الجهام الخفيف الذي لا ماء فيه – تعود إليه لتستفرغه وتستخرج أقصى ما فيه فيحط بركه بذي بقر (= مكان . ولا يخلو الاسم من دلالة الحيوية والتوالد والتحول) وكأنه قد كتف من عضديه ، ويلقى مراسيه ويبكي بدموع غزار لهذه النهاية . إنها النهاية نفسها لكل حركة نشيطة محببة . لكنها هذه المرة – وهي الأخيرة في القصيدة – سوف تتناسخ في دورة أخرى .

في الصورة السابقة كانت الخيول تباري الرماح ، وفي هذه الصورة نحس أن السحاب يباري الرياح . هنا تقصد الرياح (= الجنوب) إلى السحاب فتطرح

عنه السحاب الخفيف ، ثم عندما يثقل السحاب تنتجفه الرياح وتستفرغ ماءه ، فالرياح – إذن – تقضي على السحاب كله خفيفه وثقيله بعد اكتمال دورته ، فالرياح قدره الرابض معه - وهذا يجعلنا نعود إلى الرماح التي كانت تباريها الخيول والدارعون معا لنرى أنها أيضًا تقضي على من يباريها ويسابقها وإلا فلماذا وصفت هذه الرماح بأنها من الصم ، وأنها خطية ، وأنها مقومة ، وأنها قد أمرت ثقافا ؟ إن النعوت إذا كثرت فلا بد أنها تهيء لشيء ما وتوحي به . إن المرء يباري قضاءه ويحمله معه ويسابقه لأنه لا يعرف في أية لحظة سوف يقضي عليه .

إن السحاب هنا يتحول إلى ناقة عطوف ذات ضرع يمكن أن يمسح ليدر باللبن « مرته الصبا » حتى يفرغ ما فيه « وانتجفته الرياح » ، وذات صدر تلقيه عندما تبرك « وحط بذي بقر بركه » ، وذات عضدين يمكن أن تُكتفا « كأن على عضديه كتافا » . وفي هذه الناقة مسحة إنسانية كذلك لأنها عندما تكتف وتجبر على المقام تبكي بدموع غزار و « استهل » . وفيها أيضًا سمة السفينة « فألقى مراسيه » . فقد تعددت الأبعاد وتداخلت السمات من خلال النعوت من جانب ، وإسناد أفعال من مجالات دلالية معينة إليه من جانب آخر . ودارت الدورة بحث بدأ السحاب من البحر « يجر من البحر مزنا كثافا » وعاد إلى البحر « فألقى مراسيه » . وأثناء هذه الدورة تشكل في أشكال مختلفة جمعت الناقة والإنسان والسفينة في هذا البحر،والناقة والسفينة هما الوسيلة لمحاولة النجاة وإلقاء المرسى (من المعروف أن الجمل سفينة الصحراء) فالغاية هي الاستقرار « وألقى مراسيه » بعد استفراغ الجهد والطاقة وانتهاء الدور المقدور . إنها تشبه « تؤم الكهافا » في الصورة السابقة . إن كل شيء يسعى إلى هذه الغاية وهو مدفوع إليها لا خيار له فيها ، ودائما عندما تكتمل دورته ينادي بأن لا براح ولا فكاك .

السحاب هو الذي يغطي كل هذه الصورة ويشرف عليها من عل . وقد أضاءه البرق وتخلله ، وكشف عن أعاليه ، فليس مستخفيا . وقد أخذ في باديء الأمر يعلو ويتنامى ثم أخيرًا حط بركه وألقى مراسيه ، فتوازن العلو والانخفاض . فكما علا انخفض ، وكما امتلأ انتجف واستُفْرِغ ماؤه .

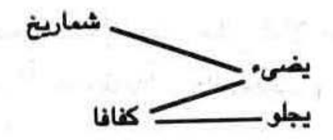
وقد استولى السحاب على ستة عشر فعلاً من أفعال هذه الصورة وَقد اقتسمها بالتساوي مفعولاً به وفاعلاً . فالسحاب (وهو الكفاف والشماريخ) وقعت عليه هذه الأفعال :

١ – يضيء كفافا	(الفاعل هو ضمير البرق) .
٢ – يجلو كفافا	(الفاعل هو ضمير البرق) .
٣ – يضيء شماريخ	(الفاعل هو ضمير البرق) .
٤ – بطنت مثافيد	(نائب الفاعل ضمير يعود على الشماريخ ونائب الفاعل في الأصل مفعول به) .
٥ – مرته الصبا	(الفاعل : الصبا) .
٦ – انتحته الجنوب	(الفاعل هو : الجنوب) .
٧ – تطحر عنه جهاما خفافا	(الجهام = المفعول به : بعض أنواع السحاب) .
٨ – انتجفته الرياح	(الفاعل : الرياح) .

الأفعال الثلاثة الأولى « يضيء .. يجلو .. يضيء » فاعلها ضمير البرق ، وهي جمل حالية منه . وقد اتفق لفظ الفعل (يضيء) لاختلاف لفظ مفعوله ، فهو في المرة الأولى « يضيء كفافا » وفي المرة الثانية « يضيء شماريخ » . واختلف لفظ الفعل الأول (يضيء) عن لفظ الفعل (يجلو) لاتفاق لفظ المفعول في الجملتين ولاختلاف دلالة الفعلين (يضيء كفافا ويجلو كفافا) على هذا النحو :



والكفاف (= ما تعلق من السحاب وبرز البرق من خلاله) والشماريخ (= أعالى السحاب) من حقل دلالي واحد . فالبرق يضيء السحاب المعلق وهو أقرب من غيره ، ويضيء الشماريخ أيضًا ، فالإضاءة أبعد مدى من الجلاء . ولكنه يجلو السحاب القريب فقط ولا يجلو الشماريخ على هذا النحو :



وكانت مهمة البرق الإضاءة والجلاء فحسب لنرى بعد ذلك – أو ليرى حارث – ما يحدث . يأتي بعد ذلك الفعل « بطنت مثافيد » ليبين تراكب السحاب وتكاثره ، ولكنه متنوع ، فيه السحاب الثقيل والسحاب الخفيف ، فتظهر هنا الرياح « الصبا » فتمريه وتمسح ضرعه ليدر ، وترمي رياح الجنوب بالخفيف منه وتبعده عن حركة السير . ويقبل السحاب على البحر فيجر منه مزنًا كثيفة حتى يعجز عن مباراة الرياح التي تدفعه وتدفع عنه فينادي بأن لا براح ، فتتحول إليه الرياح مرة أخرى فتكتفه وتستفرغه .

وأما الأفعال الثمانية التي جاء السحاب فاعلاً لها فقد تدرجت على هذا النحو :

١ – فأقبل.
٢ – يزحف زحف الكسير .
٣ – يجر من البحر مزنا كثافا .
٤ – تنادى بأن لا براح (بفتح التاء والدال في تنادى) .
٥ – حط بذي بقر بركه .
٦ – ألقى مراسيه .
٧ – واستهل .
٨ – يكب العضاه لأذقانها .

نجد أن هذه الأفعال تدل على الانكسار والهزيمة . والفعل الأول منها (أقبل) قيد بأنه إقبال في حال زحف فهو يقع من صاحبه على هذه الهيئة ، وليس الزحف مطلقا ، بل إنه زحف الكسير . إن قوته لم تنبع منه ، ولكن هناك عوامل خارجية هي التي دفعته فقد مرته الصبا وطرحت عنه الجنوب مالا يفيده ، وهو يزحف زحف الكسير لأنه يشعر أن هذه القوة الخارجية يمكن أن تتخلى عنه ، بل

يمكن أن تنقلب ضده . يلي ذلك الفعل « يجر » وفيه تثاقل وإعياء ، ولعل في مفعوله المقيد له « مزنا كثافا » - وهو أيضًا من السحاب - سببا من أسباب هذا التثاقل ، فهو يزحف زحف الكسير يجر بعضه بعضا ليست الحركة فيه ذاتية . وقد هيأ الزحف الكسير والجر المثقل إلى أن « تنادى بأن لا براح » وهذه ذروة اليأس والهزيمة . و « تنادى » صيغة تفاعل ، أي نادى بعضه بعضا ، فكل جزء منه ينادي بالنداء نفسه « لا براح » هذه إذن زمجرة الرعد وهو صوت مزعج مخيف يوحي بالقوة ، قوة الارتطام المدمرة . إن القوة عندما تصل إلى أقصى ما يمكن أن تصل إليه يكون ذلك بداية الانهيار . إنها القوة الخائفة المنسحبة . لقد دب اليأس ولم تعد ثمة قدرة على المقاومة ، فكانت النتيجة أن « حط بذي بقر بركه » ، فقد قيده اليأس وعدم القدرة على المقاومة وكتف نفسه بيأسه فكأن على عضديه كتافا يمنعه من المسير . ولكن البرك (= الصدر) والعضدين تمثل لنا مخلوقا آخر يمكن أن يكون له صدر وعضدان . هذا المخلوق رشحت له من قبل أفعال أخرى « مرته الصبا » و « انتجفته الجنوب » . هذا المخلوق الذي يتكون أمامنا لديه أيضا قدرة على التنادي « فلما تنادى » والاستهلال (= البكاء) و « استهل » . ثم نجد هذا الكائن الذي فيه من سمات الناقة الحلوب المدرار ضرعها وعضدها ومن سمات الإنسان صراخه وبكاؤه يتحول إلى ما يشبه السفينة « فألقى مراسيه » فنشعر أننا في بحرٍ لجب كان الهم الكبير فيه هو البحث عن شاطيء . إن الدموع التي استهل بها جاءت بعد أن وجد شاطئه . إنها أشبه بدموع الفرح عند الوصول إلى الغاية التي يطول البحث عنها « فألقى مراسيه واستهل » ، لذلك جاءت الصورة الموازية « كمد النبيط العروش الطرافا » فيها شيء من البهجة وهي تزيد من جانب إنسانية هذا المخلوق الذي تكون من الماء وظل يتدرج حتى وصل إلى النبط الذين يفرشون أسرتهم الجديدة ، وإذن كشف البرق عن طور من أطوار الإنسان نفسه .

نحن إذن أمام بداية جديدة ، وخاصةً بعد مد الفرش الجديدة ، وكل بداية جديدة فيها قوة البدء وقوة التشكل الجديد . اكتملت الدورة ولابد من الدخول في أخرى ، ومن هنا جاء الفعل الأخير في سلسلة هذه الأفعال الكسيرة قويا وعارما « يكبّ العضاه لأذقانها » وهنا تتحول الناقة - الإنسان إلى فحل الإبل

(الفنيق). كشف هذا التحول المفعول المطلق الذي قيد به الفعل « ككب الفنيق اللقاح العجاف » هنا صورتان ساوت بينهما الكاف :

١ – يكب (السحاب) العضاه لأذقانها .
٢ – يكب الفنيق اللقاح العجاف .

(ولاحظ الوصف بالعجاف في مقابل العضاه وهي الشجر الذي لا شوك فيه) فالسحاب الذي تحول من قبل إلى ناقة وإنسان تحول هنا إلى فحل فاعل للفعل « يكب » وكب السحاب العضاه يساوي كب الفنيق اللقاح العجاف . والفعل (يكب) فيه قوة وعنف وهما ضروريان للتجدد والتوالد . ومن هنا تنقلنا القصيدة في جزئية الصورة الأخيرة إلى سوق هائجة تختلط فيها الوحوش بالناس والتجار (وقد ورد التجار من قبل في « بعود من الهند عد التجار ») وتفسح الأداة (كأن) المجال للتخيل والتمثيل :

كأن الوحوش به عسقلا ن صادف في قرن حج ديافا
قياما عجلن عليه النبات ت ينسفنه بالظلوف انتسافا[١٥]

لقد قامت الوحوش على عجل تنسف النبات بأظلافها قبل نضجه واكتماله (هل هكذا يفعل التجار ؟) . إنها لا تأكله فقط ولكنها تنسفه وتعجل بإنهاء دورته ومن هنا تتوالد الحياة وتصبح كسوق قام ثم انفض وتختلط الوحوش بالناس في هذه السوق . ويالها من سوق عجيبة . الوحوش فيها ناس ، والناس فيها وحوش !

---

(١٥) جاء في اللسان (عسقل) : « عسقلان مدينة وهي عروس الشام . وعسقلان تحجه النصارى في كل سنة أنشد ثعلب :

كأن الوحوش به عسقلا ن صادف في قرن حج ديافا

« شبه ذلك المكان لكثرة الوحوش بسوق عسقلان » . وجاء فيه أيضا (ديف) : « دياف موضع في البحر وهي أيضا قرية بالشام » .

المبحث الثالث

رؤية شعرية للحياة

(قصيدة المخبل السعدي)

-١-

ذكر الربابَ وذكرها سُقْمٌ فَصَبا ، وليسَ لمن صَبَا حِلْمُ
وإذا ألَمَّ خَيالها طُرِفَتْ عيني فماء شُئونِها سَجْمُ

(*) قائل هذه القصيدة هو المخبل السعدى ، والمخبل لقبه ، وكنيته أبو يزيد ، أما اسمه فهو ربيعة بن مالك بن ربيعة بن قتال بن أنف الناقة بن قريع ، وينتهى نسبه إلى سعد بن زيد مناة بن تميم ، وينسب إليه فيقال . المخبل السعدى ، كما ينسب إلى جده قريع فيقال : المخبل القريعى ، ولذلك اضطرب بعض أصحاب المعاجم فى التسميتين حتى إن بعضهم ظنه شخصين لا شخصا واحدا .

وهو شاعر فحل من مخضرمى الجاهلية والإسلام ، وكان معدودا من الشعراء الأوائل والمقدمين النوابغ ، وقد كان لشعره صدى وتأثير فى شعر الأجيال اللاحقة ، وإياه عنى الفرزدق بقوله :

وهب القصائد لى النوابغ إذ مضوا وأبو يزيد وذو القروح وجرول

والشراح على أن ذا القروح هو امرؤ القيس ، وجرولا هو الحطيئة ، وأبا يزيد هو شاعرنا المخبل السعدى . والمخبل من الشعراء المقلين المجيدين ، وقد عده ابن سلام فى الطبقة الخامسة من فحول الشعراء ، وقرنه بخداش ابن زهير ، والأسود بن يعفر وتميم بن مقبل . وكان معاصروه يصفون شعره بأنه شهب من نار الله يصبه الله على من يشاء ، على عادتهم فى الحكم على الشعر بعبارات تشبيهية مجملة ، ومما رواه صاحب الأغانى فى جودة شعره وموقعه من معاصريه مقارنا بشعر أنداده أنه اجتمع الزبرقان بن بدر والمخبل السعدى وعبدة بن الطبيب وعمرو بن الأهتم قبل أن يسلموا ، وبعد مبعث النبى - ﷺ - فنحروا جزورا ، واشتروا خمرا ببعير ، وجلسوا يشوون ويأكلون ، فقال بعضهم : لو أن قوما طاروا من جودة أشعارهم لطرنا . فتحاكموا إلى أول من يطلع عليهم ، فطلع عليهم ربيعة بن خدار الأسدى ، فلما رأوه سرهم وقالوا له ·

أخبرنا أينا أشعر ؟ قال : أخاف أن تغضبوا ، فأمنوه من ذلك ، فقال : أما عمرو فشعره برود يمانية تنشر وتطوى ، وأما أنت يا زبرقان فكأنك رجل أتى جزورا قد نحرت فأخذ من أطايبها وخلطه بغير ذلك ، وأما أنت يا مخبل فشعرك شهب من نار الله يلقيها على من يشاء ، وأما أنت يا عبدة فشعرك كمزادة أحكم خرزها فليس يقطر منها شيء .

وقد عاش المخبل حتى أسن وضعف ، واختلفوا فى تحديد سنة وفاته ، فقيل إنه توفى فى خلافة عمر بن الخطاب ، وقيل إنه توفى فى خلافة عثمان ابن عفان .

كاللؤلؤ المسجور أغفَل في   سِلك النِّظام فخانه النَّظْمُ

وأرى لَها دارا بأغدرة السـ   ـيدانِ لم يدرس لهَا رَسْمُ

إلا رمادا هامِدا دفَعَتْ   عنه الرياحَ خوالدٌ سُحْمُ

وبقيَّة النؤى الذي رُفِعَتْ   أعْضَادُه فثَوى له جذْمُ

فكأنَّ ما أبقى البوارحُ والْ   أمطار من عَرصَاتها الوَشْمُ

تَقْرو بها البقرُ المسارب واخْـ   ـتلطَت بها الآرامُ والأدْمُ

وكأنَّ أطلاءَ الجآذر والْـ   ـغِزلان حَول رُسُومها البَهْمُ

ولقد تحل بها الربابُ لهَا   سلَف يفل عَدُوَّها فَخْمُ

بَرْديَّة سبقَ النعيمُ بها   أقرانَها وغلابها عَظمُ

وتُريكَ وجْها كالصحيفة لا   ظمآنُ مُختَلَج ولا جَهم

كعقيلةِ الدرِّ استضاءَ بها   محرابَ عرشِ عزيزها العُجْمِ

أغْلَى بها ثمنا، وجاءَ بها   شَخْتُ العظامِ كأنَّه سَهمُ

بلبانِه زَيت، وأخْرَجَها   مِن ذي غواربَ وسطه اللخمْ

أو بَيْضة الدِّعصِ التي وضعت   في الأرض ليْس لمسِّها حَجْم

سبقَت قرائنَها وأدفأها   قَرِدُ الجناحِ كأنَّه هدم

ويَضُمها دونَ الجناحِ بدَفِّه   وتَحُفهن قوادم قُتم

لم تعتذر منها مَدَافعُ ذي   ضالٍ ولا عُقب ولا الزُّخْمُ

وتُضِلُّ مِدْراها المواشِط في   جَعْد أغَمَّ كأنَّهُ كرمُ

هَلَّا تُسَلى حاجة عَلَقَتْ   علق القرينة حَبْلها جذمُ

ومُعَبَّدٍ قلقِ المجاز كَبا   ريِّ الصنَاعِ إكَامهُ درَّم

للقاربَاتِ من القَطَا نُقَر   في حافَتيْه كأنَّها الرَّقم

عارضْتُه ملثَ الظلام بمذْ   عانٍ العشيِّ كأنَّها قَرِمُ

تذرُ الحصى فِلَقاً إذا عَصَفتْ   وَجَرى بحدِّ سَرَابها الأكُمُ

قلِقَتْ إذا انحدر الطريقُ لها   قلَقَ المحالةِ ضَمَّها الدَّعمُ

لحقتْ لهَا عَجز مُؤيِّدة	عَقْد الفقارِ وكاهل ضَخمُ
وقوائِم عُوج كأعمدة البُنْيان	عُولِيَ فَوقَها اللّحمُ
وإذا رفعت السَّوْط أفْزَعها	تحت الضلوع مُرَوَّع شهْمُ
وتسد حاذَيها بذي خُصَل	عُقِمَت فناعم نَبْته العُقْم
ولها مناسم كالمواقع لَا	مُعْر أشاعِرُها ولا دُرْم
وتَقيلُ في ظل الخباء كما	يَغْشى كِناسَ الضَّالة الرِّئمُ
كتريكة السيل التي تَركتْ	بشَفا المسيل ودونَها الرَّضْمُ
بَليّتْهُا حتى أؤديَها	رِمَّ العظامِ ويذهبَ اللّحمُ
وتقول عاذلتي وليسَ لَهَا	بغَد ولا ما بعده عِلْمُ
إن الثراء هو الخُلود وإنَّ	المرء يُكربُ يومَه العدْمُ
إنِّي وجدِّكِ ما تخلّدُني	مائة يطير عفاؤها أدْمُ
ولئن بَنَيْت لي المشَقَّرَ في	هَضْب تُقصِّرُ دونَهُ العُصمُ
لتنقبنْ عني المنيَّة ، إنّ	الله ليسَ كحُكمه حُكم
إني وجدتُ الأمر أرشدهُ	تقوى الإلهِ وشرّه الإثم

— ٢ —

هذه القصيدة من القصائد المختارة في الشعر العربي ، وهي القصيدة الحادية والعشرون من المفضليات ، وقد اجتمعت لها تقاليد الشعر العربي القديم من وصف الأطلال ، ووصف الناقة ، بحيث يخيل للقاريء غير المتأني أن هذه القصيدة لمجرد الوصف السطحي الذي لا يتجاوز القشرة الخارجية للأشياء ، ولا ينفذ إلى لب الحياة وخالصها ، وأن أجزاءها مفككة لا ترابط بينها ، وقد قال محققا المفضليات وشارحاها : بدأ بالذكرى والطيف ، ووصف دار صاحبته وقد درست وبدلت من ساكنها البقر والظباء ، ثم نعت صاحبته ، وشبهها بالدرة ، ووصف الدرة ومستخرجها وبيضة النعامة يحفها الظليم ، ثم وصف الطريق وناقته التي اجتاز عليها ، وأنحى على عاذلته التي لامته في كرمه وإنفاقه ، واحتج بأن الخلود في البذل لا في الثراء وبأن المنية غاية الأحياء .

ومهمة قارىء القصيدة قراءة كاشفة أن يبين أن هذه الأجزاء ، التي تبدو متنافرة من حيث الظاهر ، مترابطة ، تعمل جميعها في إطار واحد ، يخدم غاية واحدة ، وأن هذه الأجزاء مَعَارِض مختلفة لحقيقة واحدة سلك بها الفن الشعري هذا المسلك وأداها على هذه البنية المتماسكة في الحقيقة .

وقبل تحليل هذه القصيدة على النحو المقبول يجب أن نكون على وعي بأن الكلمة في الشعر لا تحمل معها معناها المعجمي فحسب ، بل تحمل معها هالة من المترادفات والمتجانسات ، ولا تكتفي الكلمات بأن يكون لها معنى فقط ، بل تثير معاني كلمات تتصل بها من حيث الصوت أو المعنى أو الاشتقاق أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها ، كما يقول رينيه ويلك وأوستن وارين . ويجب كذلك أن نكون على إدراك عال لبناء القصيدة النحوي - إن صح هذا التعبير - وكيفية تآزر هذا البناء النحوي مع البناء الفني مع أنه يصعب التفريق بينهما ، والعمل على إيضاح هذا التلاحم . ولعلي أستطيع القول على وجه الإجمال بأن المعاني النحوية تمثل جانبًا خطيرًا من جوانب البناء الفني لأية قصيدة فاختيار التعبير بالفعل مطلقًا ، واختيار الأفعال الماضية أو المضارعة المبنية للمعلوم أو المبنية للمجهول ، أو اختيار التعبير بالجملة الاسمية واختيار الضمائر أو غيرها وغيرها من الوظائف النحوية في داخل كل جملة - عند الكشف والتحليل - كل هذا يعمل على تشكيل العمل الفني ، وإن بدا كل ذلك عفويا غير مقصود إليه[١]

ويجب ألا نغفل التداعيات المختلفة التي يقدمها الشاعر في قصيدته ، وقد تبدو لنا وكأنها مفككة غير مترابطة الأجزاء ، فإنها في الحقيقة مترابطة متحدة متآلفة ، وعلينا أن نبذل شيئًا كثيرًا من الجهد في الكشف عن هذا الترابط ،

---

(١) لا يمكن تجاهل محاولة عبد القاهر الجرجاني العظيمة في هذا المجال ، وإن كان يعيبها أنها اقتصرت على الجملة وحدها بحيث يتصور القارىء - وهو محق - أن هذا العمل يتعامل مع الجملة معزولة عن سياقها . والذي أهدف إليه هنا أن المعاني النحوية تتآزر مع البناء الفني في إيصال العمل الفني كاملا إلى متلقيه ، ويجب على الدارسين أن يتوجهوا إلى هذا الجانب بالكشف والإيضاح .

فليست القصائد قضايا منطقية تسلم مقدماتها لنتائج محددة ، ولكن القصيدة إثارة شعورية وعاطفية وفنية وفكرية معا قائمة على معمار لغوي .

وأخيرًا يجب أن ننظر للقصيدة على أنها بناء فني معادل لمعنى أكبر من تلك المعاني السطحية القريبة التي يمكن أن تفهم من نثر الأبيات نثرًا مشوهـًا عاجزًا .

بعد هذا قد أسارع إلى القول بأن القضية التي شغلت بها هذه القصيدة وقدمتها لنا في إطار فني متكامل هي قضية الحياة بمعناها العميق ووجود الإنسان فيها ، ومجاهدته في سبيلها ، وتحدر أيامه على سطحها ، ومحاولته النفاذ إلى سرها الخالد المتجدد ، وليس في هذه القصيدة أي نوع من الاستطراد أو الخروج عن الدائرة الشعورية التي تقدم لنا هذه القصيدة من خلالها ، ولعلي لا أكون مخطئـًا حين أعتقد أن المدخل إلى هذه القصيدة وجوهـا المثير يكمن في الأبيات الأخيرة منها ، وهي المشهد الختامي لها ، مشهد التطهير – وهو هنا تطهير بالفن – والاستسلام الحزين الذي يؤذن بنهاية الصراع الدرامي ، وهو في نفس الوقت انتصار من بعض الجوانب ، إذ تأتي هذه الأبيات مؤكدة للحقيقة الكبرى التي تشغل الإنسان في أي عصر وفي كل مكان :

وتقول عاذلتي وليسَ لهَا ... بغد ولا ما بَعده علـمُ
إنَّ الثراء هو الخلودُ وإنَّ ... المرءَ يكربُ يومَـه العـدْم
إنى وجدِّك ما تخلَّـدني ... مائـة يَطير عفاؤهـا أدْمُ
ولئن بنيتِ ليَ المشقَّر في ... هضْب تقصِّر دونَهُ العُصْمُ
لتنقبنْ عنِّي المنيَّـة إنَّ ... الله ليسَ كحكمه حُكـمُ

لكن القصيدة تبدأ بداية مختلفة من حيث النسج الشعري والصراع الدرامي عن هذه النهاية الأليمة الحزينة ، إذ تبدأ القصيدة فتضعنا منذ البيت الأول في حالة ترقب وقلق وإحساس بالتقابل الخفي والصراع بين عوامل البقاء وعوامل الفناء .

ويشيع في البيت الأول جو من المرح والنشاط والصبوة المتدفقة المندفعة وترتب هذه الأحداث بعضها على البعض الآخر « ذكر الرباب .. فصبا » وتأتي الأفعال هنا ماضية ، فهذا أمر قد وقع ولا راد له وتلاحق فلم يمكن دفعه والتروي

فيه ، لكن يعترض هذه الوفرة والحيوية المتوثبة جملة هادئة حزينة تعمل في الخفاء على إفساد هذه الصبوة غير الحليمة « وذكرها سقم » وتلابس هذه الجملة الحالية حالة التذكر الباعثة على التوفز والطيش وتنخر في صلبها كما ينخر السوس في قوام شجرة عتيقة في أناة وخفاء حتى يسقطها آخر الأمر أو يكاد . ونحن نلاحظ في كل من شطري هذا البيت نغمتين أولاهما تقابل الأخرى :

ذكـــــر الربــــاب وذكرهـــا سُقـــم

فصَـــبـــــا وليس لمن صبا حلم

والنغمة الأولى يعبر عنها بالفعل وهو الحركة والحدث ، والنغمة الثانية يعبر عنها بالجملة الاسمية الحالية المتلبسة بالحدث الأول ، وهي حقيقة مقررة ثابتة ، والأولى ثابتة إيجابًا والثانية ثابتة النفي . وهذا إشعار من أول الأمر بذلك الصراع الخفي الدائر بين الحياة والموت الذي يصطرع في نفس كل إنسان ، ومن هنا اختفى الفاعل للذكر والصبوة ، ولذلك تحفل القصيدة بعدد من المتقابلات تكشف لنا عن هذا الصراع الأبدي وتقوي إحساسنا به ، فالرماد الهامد يقابل « في دار أغدرة السيدان » البقر والظباء والخيل التي تفل العدو ، والدرة اللامعة العقيم تقابل البيضة المخبوءة الولود ، والوجه المشرق غير المتجهم يقابل الوجه الذي اختفى في الشعر الجعد المتجهم وهكذا .

وعلى الرغم من أن البيت الأول يبدأ بفعلين ماضيين مستتري الفاعل مما يوحي بحالة غياب تنطبق على كل أحد ، نجد أن « الرباب » في بؤرة العين ، تطرفها وتسيل ماء شئونها ، وتتحدر دماء الحياة الغالية قطرة قطرة ، ولا يستطيع المرء أن يمسك بها كما يمسك سلك النظام حبات اللؤلؤ الثمينة ، ولا يلبث العقد المشتمل المنظوم أن ينفرط ويخونه النظم :

ذكر الرباب وذكرها سُقْم فصَبَا وليس لمن صَبَا حلمُ
وإذا ألـمَّ خيـالها طُرِفتْ عيني فماء شئونها سَجْـمُ
كاللؤلؤ المسجور أغفل في سلك النِّظام فخانه النظم

نحن أمام حالة حب جارفة من طرف واحد ، فالرباب المحبوبة ذكرها سقم

يجلب الطيش والاندفاع والحسرة بعد ذلك ، وقد آثر الشاعر اختيار صيغة البناء للمجهول في « طرفت عيني » صونا لهذا الخيال الملم أن ينسب إليه أذى ، ولكننا نشم من الطرف الآخر رائحة الإهمال والإغفال والخيانة .

ولا يملك الإنسان أمام هذه القدرة الطاغية الغشوم إلا أن يصفي إحساسه ويصل نفسه بمنابع الحياة الأولى نفسها ، وأن يجاهد حتى يستطيع الوصول إليها ، فماء الشئون المتحدرة تنبع من غدران أعظم ، وعليه أن يتابع من تحدرها حتى يصل إلى « أغدرة السيدان » حيث المنابع الأولى والسر الدائم ، هناك سيرى الدار نفسها وما تحويه :

وأرى لها دارا بأغدر السيـ ـدان لم يدرس لَهَا رَسْمُ

وهنا تبدأ المجاهدة الخاصة فيأتي الفعل « أرى » مسندا إلى ضمير المتكلم ، ويختار أن يكون مضارعًا إشارة إلى هذه المجاهدة المستمرة والبحث الدائم .

وأود أن نتوقف قليلاً لنحاول تعرف هذه « الرباب » التي لها كل هذه القوة والسطوة . فمن تكون هذه « الرباب » ؟ هل هي محبوبة خاصة ؟ هب أنها كذلك ، فهي محبوبة علي كل حال ، ولكن يجب أن ننظر إليها على أنها محبوبة من نوع شعري فني حتى مع وجود التجربة الخاصة لأن التجربة الخاصة – إن وجدت – لا تتعارض ولا تتنافى مع مغزى آخر يتجاوزها .

إن الرباب تستولي على هذه القصيدة كلها من أولها إلى آخرها ، وتحتل لب هذه القصيدة ومحورها الحقيقي ، ولذلك تتجلى في ألوان مختلفة وصور متعددة ، وتعرض لنا في معارض شتى ليس بينها تنافر وليس بعض أجزائها استطرادًا .

ولقد برزت الرباب في أول القصيدة باسمها الصريح ، وكذلك في البيت العاشر ، وفيما عدا ذلك ينبث ضميرها في كل أبيات القصيدة ، حتى تظهر أخيرًا في المواجهة ، في المشهد الأخير حيث تفقد أسلحتها بعد أن تبدت في أشكال مختلفة وعرضت كل ما يمكن عرضه ، وحيث ينتصر عليها الإنسان الذي يستعين بقوى الخير في نفسه فيشحذها ليدرك الحقيقة الخالدة ويعمق إحساسه بها ويتطهر

من حبها ، ولذلك يستطيع مواجهتها في أسى وحسرة :

إنّي وجَدِّك ما تخلدني مائة يَطير عفاؤها أدْمُ
ولئِن بنيت لي المشقَّر في هضب تقصِّر دونَهُ العُصْم
لتنقبن عنّي المنيةُ إنَّ الله ليس كحكمه حُكمُ

لقد كان الحديث عن الرباب في الأبيات الثلاثة الأولى حديثا عن تأثيرها المسيطر على النفس الباعث على الشجن والحسرة ، وأول ما تظهر لنا في القصيدة تتبدى في دار لها بأغدرة السيدان ، تتصارع فيها عوامل المحو والإزالة والتغيير مع عوامل الحياة والبقاء ، وتتمثل عوامل المحو والإزالة في الرياح والأمطار التي تكمن فيها نفسها عوامل استيلاد الحياة مرة أخرى ، وتتمثل عوامل الحياة والبقاء والتجدد في البقر والظباء الخ ، وعوامل الحياة والبقاء هنا أكثر ثباتا من عوامل المحو والإزالة فهي « خوالد سحم » وقد « ثوى لها جذم » وما أبقت الرياح والأمطار مثل « الوشم » وهذه الأشياء تحمي شعلة الحياة ولهيبها من الانطفاء وإذا كانت النار قد خمدت فإن الخوالد والنؤى تحمي بقيتها من الاندثار ، ولقد ولدت عوامل أخرى للبقاء ومظاهر جديدة للحياة ممثلة في عوامل التوالد والتجدد والاستمرار ، فالبقر والظباء حولها أولادها – رمز التجدد والاستمرار – وهناك مسارب مختلفة لهذا البقاء « تقرو بها البقر المسارب » فالدار رغم دروسها تصطخب بالحياة ، فلقد خَلَّف المطر « البهم » وهو في أحد معانيه النبت الصغير الذي شبه به أولاد الظباء والغزلان :

وأرى لها دارا بأغدرة السْـ سِيدَان لم يدرس لها رسم
إلا رمادا هامدا دَفَعت عنه الرياح خَوالد سُحْم
وبقية النؤى الذي رفِعَتْ أعضادُه فثوى لهَا جذم
فكأن ما أبقى البوارح والْ أمطار من عرصاتها الوشْمُ
تقروبها البقر المسارب والْخـ تلطت بها الآرام والأدْمُ
وكأن أطلاء الجآذر والْ غزلان حول رسُومها البَهْم

ويأتي بعد ذلك البيت الذي يكشف عن الصلة الحميمة بين هذه الدار و « الرباب » :

ولقد تحل بها الربابُ لها سَلف يفل عدوَّها فَخـمُ

ويجب ألا تفلت منا هذه الإشارة الفذة ، فهنا ضرب من « الحلول » فالرّباب هي الدار والدار هي الرباب ، وهما معا الحياة التي تفل عدوها ، يقول الشراح إن السلف هي الخيل المتقدمة ، ويقولون : كانت العرب إذا أرادت التحول تقدم السلف على الخيل ، فنفضوا الطريق وأصلحوه حتى تأتي الظعن ، فنحن إذن مقبلون على فترة من مظاهر النعمة والاستمتاع بهذا النصر – على أداء الحياة – الذي تهيأت أسبابه ، وهنا تقبل الحياة بوجهها الضاحي الخادع البراق وتظهر الرباب – الحياة صافية بيضاء كبردية ناعمة كالدرة المضيئة ، وهذا أحد وجهيها .

بردِيَّة سبق النعيم بِها أقرانَها وغلا بِها عظـمُ
وتريك وجهاً كالصَّحيفة لا ظَمآن مُختلج ولا جَهْمُ
كعَقيلة الدر استَضاء بها مِحراب عَرش عزيزها العجم
أغلى بها ثَمَنا وجاء بهَا شَخت العِظَام كأنه سهم
بلبانه زيت ، وأخرجَهَا من ذي غوارب وسطه اللخْم

وهذا الوجه الناعم من وجوه الحياة لا يتحقق إلا بالقوة ، ولا يجيء بها إلا شخت العظام الماضي كالسهم الذي يستطيع إخراجها من البحر المتلاطم الموج ، فهذا الوجه لا يتحقق إلا بالحرب والقتال ، وأما وجه الإنتاج والخصب والتعمير فلن يتم إلا ببسط أجنحة الرحمة والحب والحنان والعمل الخفي الدائب والدفء المخصب الولود :

أو بَيضة الدعص التي وضَعت في الأرض ليس لمسِّها حَجْمُ

إن الحياة ولود ومستمرة ، وتجددها لا يتم إلا عن طريق استمرار قدرتها على التوالد ولهذا تحفل القصيدة بالإشارة إلى رموز كلها يوحي بالتجدد والاستمرار فهناك أولا « الرباب » – والرمز للحياة بالمرأة معروف قديمًا وحديثًا على مستويات مختلفة – وهناك البقر والظباء والمعزى وأولادها ، وهناك رمز أكبر وهو « بيضة الدعص » التي وضعت في الأرض ، وتقدم القصيدة لنا هذه البيضة

محوطة بكل صنوف الرعاية فهي سر الحياة المخبوء في الأرض ، وفي مقابل « البيضة » السر ، توجد « الدرة » البراقة العقيم زينة الحياة الدنيا ، والرباب الحياة إما درة وإما بيضة ، والبيضة المنتجة لا تحتاج إلا إلى الحنان والحب والرعاية المطمئنة والسكينة ، وأما الدرة فلن يقدر عليها إلا المحارب القوي :

أو بيضة الدعص التي وضَعت	في الأرض ليس لمسَّها حَجْم
سبقت قرائنها وأدفأها	قَرِدُ الجناح كأنَّه هِدْم
ويضمَّها دون الجناح بدفّه	وتحفهنَّ قوادم قُتم
لم تَعتذر منها مدافع ذي	ضَال ولا عَقب ولا الزخم

ومدافع ذي ضال ، وعقب ، والزخم أماكن ، فالبيضة قادرة على الإنتاج في أي مكان ما توافرت لها شرائط الرعاية والدفء والحنان .

الدرة براقة لامعة ، والبيضة بيضاء ناصعة وهما وجهان من وجوه الحياة الكثيرة المتعددة وكل منهما « كالصحيفة لا ظمآن مختلج ولا جهم » لكن هل تدوم الحياة أبدا على هذه الحال المشرقة : إن هذا الوجه الأبيض الناصع لا يلبث أن يتخفى تحت الشعر الأسود الجعد الأغم ، يقول الشراح : إن الأغم هو الشعر الكثير وأصله الغمم « بالتحريك » وهو أن يسيل الشعر من كثرته في الوجه والقفا ، إذن هذا وجه آخر من وجوه الحياة الرباب :

وتضل مدراها المواشِط في	جَعْد أغم كأنه كَرْمُ

وهنا تظهر كلمة « الكرم » لتشير إلى أصل اللذة الحاصلة من تقبل الحياة بكل وجوهها سواء أقبلت بوجهها أو أخفته في شعرها الأسود الأغم .

هل يستطيع أحد منا الفكاك منها بخيرها وشرها وحلوها ومرها كما يقولون ؟ كيف وقد ربط كل منا في عنقه بها بحبل قصير كما تربط القرينة ، ونحن جميعا نمضي في طريق قلق المجاز ، وإن بدا معبدا من ظاهره :

هَلَّا تسلى حاجة عَلقتْ	عَلَقَ القرينة حَبْلها جذم

إن كلا منا يحبها حبًا شديدًا ، ولكن كيف يتسلى عنها ؟ وهنا تبلغ

القصيدة ذروتها ، ولابد من انفراج ، ولا تجد القصيدة ملجأ إلا « الناقة » فالناقة هي التي يتسع رحابها لهؤلاء المهمومين المجهدين فهي « الناقة الأم » على حد تعبير أستاذنا الدكتور مصطفى ناصف – التي تفسح صدرها لأبنائها المتعبين من رحلة الحياة الشاقة فتمنحهم السكينة والأمن والسلام ، ولعل هذا هو السر في أن الشعراء القدماء جميعًا كانوا يلجأون إلى الناقة عند احتضار الهم وإرادة تسليته والاستعانة عليه والتلهي عنه ، وقد وصفت الناقة بأنها « أم رئال » ، ودائمًا توصف بالقوة والضخامة والعظمة كالبنيان الشامخ الذي يسع الجميع .

وفي الطريق المظلم القلق المجاز « وهو رحلة الإنسان فى الحياة » البعيد عن مصادر الري الذى يبدو فيه الذين سقطوا دون تحقيق مبتغاهم وكأنهم القطا على الجانبيت لابد من اللجوء إلى الناقة لاجتيازه :

وَمُعَبَّدٍ قَلِق المجاز كبار ... يِّ الصنَّاع إكامُه دُرُمُ
للقاربات من القَطَا نُقَر ... في حافتيه كأنها الرَّقُمُ
عارضته ملثَ الظلام بمذْ ... عان العشيّ كأنَّها قَرِم

في مثل هذا الطريق لابد من اللجوء إلى هذه الناقة المباركة لاجتياز هذه المحنة والخروج من هذا المأزق الحرج ، ولابد لهذه الناقة من أن تخوض « الحرب » لكي تحقق الأمن والسكينة والسلام فهي دائمًا :

تذرُ الحصى فِلقا إذا عصفَت ... وجرى بحدٍّ سرابها الأَكَمُ
فلقت إذا انحدر الطريقُ لهَا ... قلقَ المحالةِ ضَمَّها الدِّعْمُ
لحقَت لها عجز مُؤَيَّدَة ... عقدَ الفقارِ وكاهل ضخم
وقوائم عوج كأعمدة الْ ... بنيان عولَى فَوْقها اللَّحْمُ
وإذا رفَعْتَ السوط أفزعَها ... تحت الضلوعِ مُرَوِّع شَهم
وتسد حَاذيْها بذي خُصَل ... عُقِمَت فناعم نبته العقْمُ
ولها مناسم كالمواقع لا ... معر أشاعرها ولا دُرْم
وتقيل في ظِل الخَباء كما ... يَغشى كناس الضَّالة الرئم

وهذه الناقة القوية الخلق التي لها كل صفات القوة هذه ، ناقة مطيعة مذعان تخشى السوط وقد مهدت هذا الطريق القلق ، فتركت الحصى فلقا .

وظلت تجاهد حتى أصبحت آخر الأمر :

كتريكة السيلِ التى تُرِكتْ بشفا المسيل ودونها الرَّضْمُ

وتريكة السيل هي الصخرة التي يأتي بها السيل ، والرضم هي الحجارة الصغيرة المجتمعة بعضها إلى بعض . لقد وقفت الناقة كالصخرة في وجه السيل المندفع تحمي الحجارة الصغيرة من ورائها ، ولقد أدت الناقة غايتها ومنحت الإنسان الأمن والطمأنينة في القلب ، واستطاع أن يعبر طريقه المظلم الموحش ، وكأن هذه الناقة هي قوى الخير الكامنة في الإنسان التي تسعفه بطاقتها الهائلة عند الحاجة فتمنحه القوة الروحية الصافية لكي يعلو على متاع الحياة الدنيا وزينتها البراقة الزائلة التي قد يفقد الإنسان نفسه من أجلها في كثير من الأحيان ، ويصبح أقدر على عدم الاستجابة للإغراء الخادع الذي يتمثل في ذلك المشقر « القصر المشيد » الذي يبنى على هضيب مرتفع لا يستطيع الآخرون بلوغه ، لتبقى في النهاية قيم الخير والحق والجمال وليذهب كل ما عداها من الإثم والزيف والضلال .

ولا يمكننا فهم هذه الناقة إلا على هذا الوجه ، فهناك في القصيدة « مائة ناقة » أخرى ليس لها مثل هذه الصفات :

إنِّي وحقك ما تخلدني مائة يَطير عَفاؤهـا أُدْم

فهذه ناقة خاصة يؤكد ذلك أنها مع كل صفات القوة والضخامة الخرافية تتبخر في النهاية فلا يبقى منها إلا الروح ، فالكاهل الضخم والقوائم التي كأعمدة البنيان وقد عولى فوقها اللحم وغيرها وغيرها قد بليت جميعًا :

بلـيَّتها حتـى أؤديها رم العِظَام ويذهب اللَّحم

لقد بليت كل مظاهر القوة المادية ، وبقيت القوة الروحية فى حالة من التطهير العالى مكنه من التعالى على الحياة ، وساعده على إدراك الحقيقة الكبرى فى الكون ، وأظهر له « الرباب » على حقيقتها ، فبعد أن أراقت الرباب ماء شئونه الغالية أصبحت فى آخر الأمر « عاذلة » ليس لها علم ببواطن الأمور وحقائق الأشياء ، لقد تهيأ للانفصال عنها بسلام :

وتقــول عاذلتــي ولــيس لها بغدٍ ولا ما بَعــده عِلــمُ
إن الثراء هو الخلــود وإنَّ المرء يكــرب يومَــه العــدم

إنها تحاول إغراءه من جديد، ولكنه الآن أكثر وعيا وإدراكا لحقائق الأمور ولن تخدعه الدرة البراقة ، لقد تطهر وأدرك السر .

إنِّــى وجدِّك ما تخلــدنى مائَــة يطير عفــاؤهــا أدم
ولئن بنيت لى المشَقَّر فى هضب تقصر دونـهُ الـعصْم
لتنقبــن عنــىِّ المنيــة إنَّ الله ليسَ كحُكمــه حُكــمُ

ثم يهتف أخيرا فى استسلام المطمئن ، وقد نعمت روحه بالسكينة والسلام بعد أن أفرغت نفسه من حب « الرباب » :

إنىِّ وجـدت الأمـر أرشـده تقـوى الإلـه وشـره الإثـم

الفَصْلُ الثّالِثُ

التحليل النصّي للقصيدة

(قصائد معاصرة)



المبحث الأول

مُعطيات التعبير
في قصيدة الحبّ والأشياء

-١-

هذه القصيدة مختارة من الديوان الذي أصدره الشاعر حامد طاهر وسماه « ديوان حامد طاهر » مستندًا في هذه التسمية إلى التراث الشعري في العقود الأولى من هذا القرن ، إذْ كان الشعراء يفعلون ذلك دون أدنى حساسية على حد قوله[١] ومتحديًا بها أيضًا الوضع الشائع في أسماء دواوين الشعراء المعاصرين حيث يطلق كل منهم على ديوانه غالبا إحدى القصائد فيه . ويكشف هذا الصنيع من قبل الشاعر عن روح التحدي الواثق ، والاعتداد المطمئن بفنّه . وقد يوحي هذا العنوان المختار بأن الشعر الذي يحتويه الديوان شعر تقليدي ، ولكن المفاجأة أن العنوان تقليدي والشعر غير تقليدي ، فعلى مستوى الإطار الشكلي للقصائد نجد الديوان يشتمل على ستين قصيدة موزعة على شعر التفعيلة « الشعر الحر » و « شعر البيت »[٢] أو ما يسمى « الشعر العمودي » . وهذا الشعر بنوعيه : التفعيلي والعمودي ليس شعرًا تقليديًا بحال . فالشاعر حامد طاهر قد تجاوز قضية الإطار أيًا ما كان هذا الإطار ، وأصبح اهتمامه الأول هو الفن الشعري ذاته من حيث هو فن يجذب إليه المتلقي بما يثيره فيه من أشواق إنسانية عالية ، وبأساليب شعرية تفجر قضايا حيوية تتجاوز المكان والزمان المحدودين ، وتتصل بالنماذج العليا متخذةً من الواقع المحدود نقطة تفجير شعري .

(*) نشر هذا البحث بمجلة البيان الكويتية العدد : ٢٧٩ يونيو ١٩٨٩ م .

(١) انظر مقدمة ديوان حامد طاهر : ٤٨ .

(٢) لا يقصد بهذا المصطلح إلا أن وحدة القصيدة العروضية هى البيت ، وذلك فى مقابل « شعر التفعيلة = الشعر الحر » ولا يقصد من هذه التسمية أى معنى آخر غير عروضي .

وقارىء ديوان حامد طاهر تستولي عليه تلك الأساليب الفنية التي تعد من سمات كثير من الشعر الحديث في مرحلة صفائه الأولى ، قبل أن تتلفع كثير من قصائد الشعر الحر بالغموض والانبهام ، وتتلفّف في أردية الاستغلاق . والشاعر في هذا الديوان لم تجرفه موجة الغموض المعتم الذي قد تصبح معه القصيدة لغوًا فارغًا ، أو لغزًا معمًّى ، وأحجية مصمتة ؛ فقد عصمته طبيعته الفنية الصادقة وقدرته التعبيرية من الوقوع في هذه الدوامة المبهمة ، فبقى مستعصمًا بروح الشعر الخالص ، والإبداع الأصيل ، أيًا ما كان الإطار المستخدم في هذه القصائد .

ولاشك أن هذه الأساليب المتنوعة تتوزع على قصائد الديوان بحيث يتحقق في مجموعة منها أسلوب فني معين ، وقد تتشابك هذه الأساليب وتمتزج في مقاطع من قصائد ، وقد تحصل قصيدة أو أكثر على قسط منها وافر ، ولكن هذه الأساليب الفنية في مجملها تمثل خصائص هذا الديوان وخطوطه الأساسية في التعبير الشعري الذي يفضله الشاعر .

فهناك كثير من قصائد الديوان تُؤْثِرُ الطابَعَ القَصصيَّ ، فتصبح القصيدة قصة شعرية ، وليس هذا الأسلوب حديثًا في الشعر العربي ، فقد كان معروفًا لدى كثير من الشعراء القدماء ، وقد حاول النقاد القدماء أن يؤصلوا هذا اللون ويرسموا حدوده ، كما فعل ابن طباطبا العلوي عندما يقول في عيار الشعر : « وعلى أن الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر ، دبَّره تدبيرًا يَسْلَسُ له معه القولُ ويطَّرِدُ فيه المعنى ، فبنى شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخلط به أو نقص يحذف منه ، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان فيه بهما ، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه ، بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه »[1] وضرَب مثالاً على ذلك قصيدة للأعشى يقص فيها خبر السموأل الذي أريد على أن يدفع دروعًا اؤتمن عليها ، وخُيِّر بين ذلك وقتلِ ابنه ، فدفع بابنه وفاء لأمانته . ويقص الأعشى ذلك في قصيدة له ، منها قوله :[2]

---

(١) عيار الشعر لابن طباطبا العلوي : ٤٣ .

(٢) انظر القصيدة في ديوانه : ٦٩ ، ٧٠ (المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت) .

فقالَ تَقْدِمَةً إذْ قَامَ يَقْتُلُه : أشْرِفْ سموءَلُ فانظرْ للدَّم الجارِي
أأقتُلُ ابنَكَ صبرًا أو تجيءُ بها طوْعًا ، فأنكَر هذا أيَّ إنكارِ
فشَكَّ أوداجَه والصدرُ في مضضٍ عليْهِ منطويًا كاللَّذْعِ بالنَّارِ
واخْتارَ أدْراعَه ألَّا يُسَبَّ بها ولم يكنْ عهدُه فيها بِخَتَّارِ
وقال : لا أشْتري عَارًا بمكرُمَةٍ فاخْتَار مَكْرُمَة الدّنيا على العَارِ

غير أن القصة في ديوان حامد طاهر قصة يبتكرها الشاعر نفسه ، وليست قصة يرويها عن غيره ، فهي قصة فنية ، يعمل عنصر القص فيها على حبك القصيدة وتماسك أجزائها وترابط عناصرها .

ويعتنق مع الملمح القصصي ملمحٌ آخر مرتبط به يمثل طابعًا خاصًا عند حامد طاهر ، وهو الطابع الحِواريّ ، وقد ظل هذا الأسلوب الفني ينمو ويتمكن حتى إن الشاعر جعل إحدى قصائده بعنوان « حوار » بحيث يكون أفضل لها أن يقرأها صوتان :

– عاصفةُ الليلةِ أقوى .
– فلنرجِىءْ موعَدنا للغَدْ .
– لا . أعرفُ ركنًا في هذا المقهى .
– حسنًا ماذا تَشْربُ ؟
– اسْمَع :
.... إلخ .

وتستمر القصيدة كلها هكذا موزعة بين صوتين : الشاعر ومستمعه . ويكاد هذا الطابع الحواري يستولي على كل القصائد ، ولا تكاد تخلو منه قصيدة . والشاعر أحد المتحاورين دائمًا . ويتنوع محاوره بتنوع التجارب المختلفة ، ويقوم الحوار في شعر حامد طاهر بتعدد الأصوات في القصيدة فيكسبها حيوية نابعة من تعدد الرؤى والمواقف .

والقصائد في ديوان حامد طاهر تقوم على اختيار زاوية الرؤية الشعرية ، وهي دائمًا لقطة دقيقة تحتاج إلى عين فنية حادة لالتقاطها ، تكشف القصيدة هذه اللقطة وتكبّرها فتتداعى بقية الجوانب في نفسِ المتلقّي ، وتتوارد من خلال هذه اللقطةِ المحدودة المحدَّدة ، وبذلك تترك القصيدةُ قارئها وهو يفكر فيما أثارته فيه ، فتضيء جوانب التجربة كلها في نفسه . وتعمد بعض القصائد إلى جعل عدد من اللقطات تتجاور في إطار واحد فيكوّنُ مجموعُها لوحةً مكتملة في ذهن متلقيها ، ولكنه يظل يتأمل هذا التجاور الخلاق ويفكر فيه . إن القصيدة هنا تحاول أن تجمع أشلاء مبددة لا يربط بينها ذهن المتلقي عادة إلا إذا تجاورت ، فيصبح هذا التجاور في ذاته مدعاة للتأمل ، وقد تتماثل هذه المتجاورات أو تتقابل ، ويصور هذا التماثل أو التقابل مثيرًا للعمل الشعوريّ الحيّ .

-٢-

إن قصيدة « الحب والأشياء »[١] يتحقق فيها كثير من هذه السمات الفنية والأساليب الشعرية التي يتمتع بها هذا الشاعر :

.. وأمامَ الواجهةِ المْلأى بفساتينِ الصَّيْف ، وأشياءِ الزّينةْ
كانت تتوقّف عيناكِ على ثوبٍ معروضٍ في زاويةٍ ملعونَةْ
وتَشُدّين بكفّيكِ ذراعِيَ :
– ما رأيُكَ ؟
– لا طعمَ لهُ !
ونشقُّ زِحام النّاسِ
نَشُقُّ زحامَ النّاسِ بخُطْواتٍ مَطْعُونَةْ !

* * *

وعَلَى شَطِّ النّيل الممتَد
كنّا نَمْشي ساعاتٍ لا نُجْهَد

(١) ديوان حامد طاهر . ص ٧٦ ، ٧٧ .

ونحاولُ أنْ نَنْسى لونَ الفُسْتانْ
فنقولُ كلامًا حُلْواً عَنْ غَدِنا المفْروشِ بِوَرْد
وكثيرًا ما كُنْتِ تُغَنِّينَ قَصيدَتِيَ الأولى
تِلْكَ الْكِلمَاتِ الخَجْلَى
عَنْ عَيْنَيْكِ
وأَشْوَاقِي
وَلَيالِي السُّهْدِ
فإذا جاءَ الليلُ ، رَجَعْنَا
أَقْسَمْنا أَنَّا أَرْوَعُ مِنْ هَذِي الدُّنيا
والْخَدُّ على الخَدّ

* * *

لَيْلى
كَمْ مِنْ صَيْفٍ وَلَّى
والْيَوْمَ أَعودُ إلى وَاجِهَةِ الْأَمْس
فِي جَيْبِي ثَمَنُ الفُسْتَانْ
عَيْنَايَ عَلَيْه
لكنَّ ذِرَاعِيَ مُرْخاه
مُرْخَاةٌ فِي يَأْس

-٣-

فهذه القصيدة قصة قصيرة جدًا ، اختار الشاعر فيها لقطة دقيقة تقوم على مقارنة حال بحال ، حالٍ حاضرة يسترجع فيها حالاً غابرة . اليوم ، والأمس . الذراع المرخاة في يأس ، والذراع التي كانت تُشَدّ بكفّين ، الوحدة والوحشة والتفرّد ، والحب والأنس والحركة والخد على الخد . تَغيّر الناسِ ومشاعرِهم ، وثبات الأشياء وجمودها . فالواجهة مرآة ثابتة تعكس حركة الناس المتباينة .

وقد يساعد تناول القصيدة من جانب وسائلها التعبيرية على فهم الرسالة التي تحملها بمستوياتها المختلفة حتى على المستوى البسيط الذي قد يتبادر إلى ذهن المتلقي والمتمثل في هذه المقولة المتداولة « عندَما نريد لا نَمْلك ، وعندمَا نملك لا نُريد » . فالمهم هو وسيلة التعبير ذاتها ؛ لأن غير الشعراء يعرفون هذه المضامين ، ومهمة الشاعر هي أنه يقول ما نعرفه بطريقة لا نستطيع أن نقوله بها ، والشاعر هو من يدهشنا – عل حد تعبير الشاعرة إملي ديكنسون في مطلع إحدى قصائدها : « كان هذا شاعرًا ، إنه مَنْ يَسْتَخلِص معنىً مُدْهشا من المعاني العادية ، وعطرًا عظيمًا من الأشياءِ المألوفة التي تلاشت عند العتبة ، ونُدْهَش إذْ لم نكنْ نَحْنُ الذين أسرْناها من قَبْلُ » . وقصيدة « الحب والأشياء » تستخلص هذا المعنى المدهش من هذا الموقف العادي المكرور ، وتقطّر هذا العطر النفاذ من تلك الأشياء المألوفة التي يؤدي إلفها إلى عدم التوقّف عندها .

تبدأ القصيدة بالواو العاطفة « وأمام الواجهةِ المْلأى بفساتينِ الصَّيْف وأشياءِ الزينة » ، وهي بذلك تختزل كثيرًا من المواقف ، وتضعنا مباشرة في مواجهة سريعة أمام الواجهة ، فكأن القصيدة هي الجزء الظاهر من ذلك الحوار الداخليّ المَمْرور . فهي أشبه بقمة جبل الثلج ، فحرف العطف يعطف أشياءَ على أشياءَ ، وهنا يُضْمَر المعطوفُ عَلَيْه ، والقصيدة بذلك تدعونا إلى تأمله والتفكير فيه ، وهُو – لابدَّ – من جنس ما هو معروض ، وعلى شاكلته ، فالقصيدة نفسها « واجهة » لأشياء كثيرة تقبع خلفها ، واختارت القصيدة إعلان هذا الجزء وإظهاره . وتقديمُ الظرف هنا يساعد على إبراز « الواجهة » التي سوف تظهر مرة أخرى في آخر القصيدة ، فتحاصر القصيدة كلها ، وتعطينا الإحساس بأنّها هِيَ الّتِي قَضَتْ على الحب بما حوته من « فساتين الصيف » و « أشياء الزينة » . والصيف حار ملتهب كحرارة الحب في أوله . فكأن هذا الحب قد كان شيئًا صيفيًّا أشبه بسحابة صيف ، وكانَ « زينةً » ظاهرة خادعة ، ولم يكن عميقاً ولا مثمرًا ، والقصيدة تعرّي هذه المأساة وتكشفها وتعرضها كعرض فساتين الصيف هذه ، فواجهة اليوم هي واجهة الأمس « واليوم أعود إلى واجهة الأمس » ولكن

هذه العودة كانت يائسةً كئيبةً كاسفةَ الروح . و « الأشياء » هي التي تقضي على مثل هذا النوع من الحب إذ يتحطم أمامها . إن هذا الظرف « أمامَ الواجهة الملأى .. » عنصرُ تأثير في القصيدة ، ولذلك تقدَّم على عناصر جملته ليصبحَ تأثيرُه منصبًّا على كل ما يأتي بعده سواء من جملته أم من سواها من الجملِ التالية .

إن « النّعوت » في هذه القصيدة موظفة توظيفًا جيدًا بحيث يأتي كل نعت في موضعه ليقدم ملمحًا تركيبيًا في بنية هذه القصيدة المحكمة المحبوكة ، ولذلك جاء وصف « الواجهة » في هذا الجزء المدفوع به في المقدمة بهذا الوصف المؤثر « الملأى بفساتين الصيف وأشياء الزينة » فهي « ملأى » من وجهة نظر غير القادر على شراء شيء منها ، وأما القادرون فقد يرونها على أنها ليست كذلك ، وبذلك يتحدّد مسار القصيدة إذ تبدأ بالعقبة الكُبْرى التي لا يستطيع هذا الحب أن يتخطاها أو يتجاوزَها ويعلوَ عليها ، ويؤكدُ النعتَ السابقَ نعتان آخران في الجملة نفسها « كانت تتوقف عيناك على ثوب مَعْروضٍ في زاوية ملعونة » فالثوب « المعروض » فيه تَحَدٍّ ظاهرٌ لعدم القدرة التي كشفتها الواجهة الملأى ويتعرض لها ويقف في طريق هذا الحب ، ولذلك تصبح هذه الزاوية « ملعونة » وسوف تؤدي بالضرورة إلى أن تصبح الخطوات في طريقه « خطوات مطعونة » فوقع هذه الأشياء على نفس غير القادر يستنزل اللعنات . ومن هنا تصبح هذه « النعوت » كاشفة عن وقع هذه الأشياء على النفس ، وهذا الثوب المعروض واحد من « فساتين الصيف » وسوف يعود مرة أخرى في وسط القصيدة « ونحاول أن ننسى لون الفستان» كما يعُوُد مرة أخرى في آخرها « في جيبي ثمن الفستان » ، و« الـ » في الفستان عهدية، فهذا الفستان باق في مكانه ليشهد الخاتمة الحزينة لهذا الحب المحروم . في المرحلة الأولى « كانت تتوقف عيناكِ » وفي الوسطى « ونُحاول أَنْ نَنْسى لون الفستان » وفي المرحلة الأخيرة « عَيْنايَ عليه » فقد حدث إذن تبادل مواقع « عيناك » و « عيناي » . في المرة الأولى حيث عدم القدرة على الامتلاك والشراء كانت « عيناكِ » ، وبعد امتلاك القدرة عليهما كانت « عيناي » فلم تكن

وجهة النظر واحدة أبدًا ولم تتحدد الرؤية من منظور واحد مطلقًا إلا في محاولة النسيان ، وواضحٌ أنها محاولة لم يكتب لها النجاح ، ولذلك كان طبيعياً جدًا أن ينتهي الحب هذه النهاية الأسيفة .

وتكشف القصيدة في هذا الحوار القصير جدًا اختلاف منظور الرؤية ، وتباين الاتجاه وعدم توافق الطريق أو اتحاده بينهما :

- ما رأيكَ ؟
- لا طعْمَ لَهُ .

وقد سُبِقَ هذا الحوارُ بجملةٍ قصيرةٍ كاشفةٍ عنه . « وتَشُدّين بكفَّيْكِ ذِرَاعِي » فعيناها وكفّاها متجهةٌ جميعًا إلى الثوْبِ المعروض ، وتحاولُ أن تشُدَّ كل شيء نحوه . والفعل « تشدّين » بدلالته يحاول الجذبَ والقسْرَ على شيء غير مرغوب فيه من جانبه هو ، وفي كفّيها ذراعٌ واحدةٌ ، وأمّا الأخرى فقد بدأت في الانسلاخ من هذا الجذب غير المحبوب ، والتحرر من أسر الماديات اللعينة ؛ ومن هنا جاء الجواب المقتضَب القصيرُ الكاشف « لا طعْمَ له » ، وهذا يكشف اختلاف مَذَاق الأشياء كما اختلفت النظرةُ إليها ، فكلٌّ من الحبيبين له وجهةٌ هو مولّيها .

لقد كان هذا الحوار القصير الذي لم يَعْدُ سؤالاً واحدًا مقتضَبًا ، وجوابًا مقتضبًا كذلك ، كاشفًا عن طعنةٍ عميقة نافذة أفقدتهما القدرة على الاستمرار والتحمل ، فلم يجدا لهما طريقًا بين الناس ، فالخطوات عاجزة والعبء ثقيل . إنَّ الزحام يحتاج إلى قوة تؤدي إلى شق طِريق فيه ، ومحاولة شق طريق لهذا الحب تتكرر ، ولكنّ الطعنة النافذة أَوْهَنَتِ القوى حتّى إن الخطواتِ نفْسَها أصبحت مطعونةً جريحةً لا تقوى على المسير ؛ ومن هنا تكررت الجملةُ الدالة على المحاولة « ونشُقُّ زحامَ الناسِ ، نَشُقُّ زحامَ الناسِ » لكن الوسيلة مقصّرة غيرُ مستطيعة لأن هذا الشَّقَّ أصبح « بخطواتٍ مَطْعُونةٍ » . وماذا تفعل الوسائل العاجزة الكسيحة أمام الرغبات الطموح ؟

وينتهي المقطع الأول من القصيدة وقد حمل في داخله عوامل الفرقة وبذرة الخلاف التي سوف تنمو حتى تؤدّىَ ثمرتَها في النهاية وحشةً ووحدةً وتفرّدًا ، وقد ساعدت خصائصُ التعبيرِ المختارةُ على تصوير هذه العواملِ الهدّامة من خلال المفردات المستخدمة ، والوظائفِ النحوية الدالة المتمثلة في اختيار نعوتٍ معيَّنة ، ودَفْع بعض العناصر في الجملة من مكانها ، والتكرار اللّفْظيّ المقصود ، والصيغة الحِواريّة المقتضَبة الكاشفة ، وتوزيع الضمائر توزيعًا دلاليًا بارعًا بين المخاطبة والمتكلِّم إذ جاءت المخاطبة في « عيناكِ – تشدّين – بكفَّيْكِ » في مقابل المتكلم في « ذِراعي » ، ولم يخاطب هو إلا مرة واحدة في « ما رأَيْكَ » حيث تظهر الغلبة في جانب على حساب الآخر ، ولكنهما يتوحدان في الفعل « نَشُقّ » الذي يتكرر مرتين ، وهو توحد أقرب إلى التفرّق ، لأنهما توحَّدا في فعل « الشَّق » الذي يفصل ويفرّق ولا يجمع ويوحّد .

ويأتي المقطع الثاني من القصيدة فيه شيء من الفرح والنشوة ، لأن فيه محاولة للعلوّ على الضغط المادّي « للأشياء » ، ولأنه يلجأ إلى الذكريات المحبَّبة المنصرِمة ، ولأنه يحاول أن يقيم معادِلاً رُوحيًا للأشياء ، وكأنه محاولة لتصحيح المسار عن طريق التَّسامي ، ولكنْ ما يزال وقع « الأشياء » ثقيلاً حتى يُخْلِد بهذا الحبِّ إلى التلاشي ، ويظلّ « لونُ الفستان » يَفْرِش مساحةً واسعةً على هذا الفرح التذكّري الواهنِ المَطْعون . ومساحةُ اللون هذه مساحةٌ سوداء ، وسوادُها آتٍ من الليل في جملَة نهايته « فإذا جَاءَ الليلُ ، رَجَعْنا » فكأنهما يبدآنِ الكرَّة من جديدٍ ، ولم يتقدما في الطريق الممتدّ على شط النيل . وبرغم أن الهتاف الذي ينتهي به المقطع هو « أنا أروعُ من هذِي الدّنيا » نجد أن هناك كلمة تسبقه وتعمل على تكذيبه وعدم صدقه وهي الفعل « أقسمنا » فلم يعد كل منهما يصدّق الآخر ولذلك يلجأ كلاهما إلى الْقَسَم ، وأما عبارة « والخدّ على الخدّ » فهي لمداراة الكذب الذي يتسرب من العبارة السابقة المسبوقة بفعل القَسَم .

وكما بدأ المقطع الأول في القصيدة بظرفٍ مدفوع به إلى الصدارة بدأ المقطع الثاني بجارّ ومجرورٍ مدفوع به إلى الصَّدْر ، وهو « وعَلَى شَطِّ النّيل الممتَدّ ، كنّا

نَمْشي ساعاتٍ لا نُجْهَد » . واختيار الكلمات في القصيدة لا يكون عشوائيًا ، وكذلك اختيار الوظائف النحوية لها لا يكون عبثا . ولذلك تأتي كلمات « شَطّ » و « النّيل » ونعته بـ « الممتدّ » . والنيل هو مصدر الخِصب الذي يحمي الحياة ، ومنه كل شيء حي بوصفه ماء ، وهما بَعْدُ لم يخوضا غمارَ الحبّ ولم يغرقا فيه ، بل إنهما ما يزالان على « شَطّ النيل » . وأمامهما شَوْط طويلٌ طويلٌ ولذلك فالشّط « ممتَدّ » . والفعل « نمشي » فيه طراوة وليونة وليس جدا ونشاطا ولذلك جاءت « لا نُجْهد » ولون الفستان مايزال يُغَشّى الرؤيةَ ويضلّل عن الطريق ، فتأتي جملة « ونحاولُ أنْ نَنْسى لَوْنَ الفستان » . والمعادل له هو الكلام الحلو عن الغد المفروش بورد وليس العمل من أجله . وأما جملة « وكثيرًا ما كنْتِ تغنّينَ قصيدتِيَ الأولى تلك الكلماتِ الخَجْلَى عَنْ عَيْنَيْكِ وأَشْوَاقِي وليالِي السُّهْدِ » فهي تودّد عاتبٌ يريد معرفةَ سببِ التحوّل الذي جعل « عيْنَيْكِ » تتوقفان أمامَ الواجهة الملأى . ما الّذي جرَى لعَيْنَيْكِ ؟ ولماذا تحوَّلَتا عنّي إلى تلك الأشياء ؟

إن عينيها أطلتا في المقطع الأول من القصيدة ، وأطلتا في المقطع الثاني ، واختفتا في المقطع الثالث وهو المقطع الختامي الحزين ، وفي كل مرة أطلت فيها العينان لم تتوجها أبدًا إليه ، في المرة الأولى توجهتا للأشياء ، وفي الثانية كان هو الذى يتحدث عنهما ، ولم يفلح في لَفْتِهما إليه ، ولأن المقطع الثاني كان محاولة لنسيان لون الفستان تكرر ضمير المتكلمين تسع مرات « نَمْشي – لا نُجْهد – نُحاول – نَنْسى – فنَقُول – غدنا – رَجَعْنا – أقسَمْنا – أنَّا » . ومنها سبع مرات جاء الضمير فيها فاعلاً ، فالحركة واحدة منهما ، ولذلك أحسَّا بامتلاك الغد (غدنا) وشعرا بأنهما أروع من هذه الدنيا كلها وقد كان هذا الشعور في الواقع من طرف واحد ، ولكنه كان يحاول أن يوهم نفسه ويخدعها عن الحقيقة المؤلمة . وحتى عندما استقل ضمير المخاطبة وضمير المتكلم في هذا المقطع نجدهما وقد امتزجا في تعانق دلالي متفاعل « وكثيرًا ما كنْتِ تُغَنّين قصيدتيَ الأولى » وتَعَاطَفا تعاطفَ باعثٍ ومُسْتَجِيبٍ في « عَيْنَيْكِ وأَشْواقِي » .

ويجيء المقطع الثالث والأخير في القصيدة مقتضَبًا معبّرًا عن الإحساس بخيبة الأمل واليأس والهزيمة ، ووحشةِ التفرد والوحدة ، ونهاية القصة الحزينة ، في حديثٍ إلى النفس ، بادئًا بنداء من لا يستجيب :

لَيْلَى
كَمْ مِنْ صَيْفٍ وَلَّى
واليومَ أعودُ إلى واجهةِ الأمس
في جيبي ثمن الفستانْ
عَيْنَاي عليْه
لكنَّ ذِراعِيَ مُرْخَاة
مرخاةٌ في يأسْ .

إن الصيف الأول مَرَّت عَلَيْه صُيوفٌ لا يدري عددها[1] ، وواجهة الأمس مازالت تعكس ما يحدث اليوم ، و « الفستان » اللعين في الجيب ثمنه ، والعينان عليه ، لكن الذراعَ التي كانت تجذبها كفَّان « مرخاة ، مرخاة في يأس » .

ولا يظهر في هذا المقطع سوى ضمير المتكلم المفرد وحده « أعُود – جَيْبِي – عَيْنَاي – ذِرَاعِي » وقد اختفى ضمير المخاطبة وضمير المتكلّمَيْن ولم يبق سوى الوحدة الموحشة ، ونداء « لَيْلى » في أول المقطع هو نداء للنوع كلّه ، إنها ليلى القابعة في النَّفس ، وأضاعَتْها « الأشياء » من يده . وقد ظل « الفستان » يتردّد بإيحاءاته في القصيدة حتى قضى على الحب ، والحبُّ لا يُشْتَرى بالمال . وقد تلاشى سحر القدرة على شراء الفستان ، وقد كان من قبلُ حلمًا خفيًّا ، وأمنية كامنة ، ولكنها لم تتحقق في وقتها الملائم .

حَتَّى الذي كنّا نظنُّ المُنَى فيهِ تلاشَى سحرُه وانطفَأْ
لمَّا وصَلْنَاهُ ، وَصَلْنَا وَقَدْ أدْرَكتِ الأشواقُ هذَا الخَطَأْ[2]

---

(١) تصلح (كَمْ) هنا أن تكون خبرية ، وأن تكون استفهامية . وإذا كانت استفهامية فهو استفهام خارج عن دلالته الأصلية . والتفسير بأيهما يغني دلالة القصيدة .

(٢) من قصيدة « الخطأ » للشاعر حامد طاهر في ديوانه : ١٦٦ .

إن عبارة « عَيْنَايَ عَلَيْه » عبارة مشعة تعكس ألوانا من الأحاسيس المختلفة ، بعضها يعني تأمل هذه الدورة التي بدأت من الواجهة وعادت إليها ، وبعضُها يعني التعجب من سخرية هذا الثوبِ المعروض في زاويته اللعينة لا يجد من يلبسه ؛ لأنه عندما كان يوجدُ من يلبسه لم يكن يوجد ثمنُه ، وعندما وجد ثمنه لم يوجد من يلبسه ، وسوف يظل هذا الثوب المعروض يخايل من يراه ويتطلع إليه ، ويعملُ على امتلاكه إلى أن ينتهي بالنهاية نفسها ، بحيث يتحول إلى أسطورة من الأساطير . وبعضها يعني أن هذا الثوب المعروض فتنة للناظرين فالكل يتحوَّل إليه ، وتتوقف عليه حركة العينين ، ففي أول الأمر كانت « عيناكِ عَلَيْه » وأما هو فقد قال عنه أول الأمر « لا طعم له » وها هو ذا الآن تتوقف عليه عيناه كذلك . فهل انتهى به الأمر إلى قبول ما أنكره أول الأمر وتَطعَّم مالَمْ يَرَ له طَعْمـًا ؟ ولكنه قبول يائس حزين . لسوف يظل هذا الثوب المعروض في الزاوية الملعونة يعمل على قتل الحب ويطارده من كل قلب حتى يقف الجميع أمامه خائري القوى يائسين من المقاومة حين لا تجدي المقاومة شيئـًا .

وكل جزء في هذا المقطع يَرْتَدّ في مقابلة موحية إلى نظيرٍ له سابقٍ في القصيدة ، فالصيف في أول بيت يقابله « كم من صيف ولَّى » و « الواجهة الملأى » يقابلها « واليوم أعود إلى واجهة الأمس ، و « فساتين الصيف » و « لا طعم له » يقابلها « في جَيْبِي ثمن الفستان » ،و« كانت تتوقّف عيناكِ » يرتد إليها « عَيْنايَ علَيْه » ، و « تشدّين بكفَّيكِ ذراعي » تقابلها « لكنَّ ذِراعيَ مرخاةٌ مرخاةٌ في يأس » ، ولكن هذه المقابلات الجديدة كلها قد تغيرت ما عدا الواجهةَ والفستانَ ، ولم تعد على ما كانت عليه ؛ فهي كلها مُحْبَطَةٌ يائسَةٌ ، فالصيف « ولّى » وولى معه كل شيء ، والواجهة أصبحت « واجهة الأمس » وليست واجهة اليوم ، أو الغد ، والذراع مرخاة إرخاء اليأس والقنوط . ويتضمن هذا المقطع في الوقت نفسه سخرية الأسى لأن هذه النهاية معروفة وليست مفاجئة .

وقد بنيت القصيدة كلها من أجل تصوير هذه النهاية المعروفة من مقدماتها؛ ولذلك اتخذت حركةُ الزمان في المقطعين الأول والثاني صيغة الماضي المتكرر « كان + الفعل المضارع » « كانت تتوقف عيناك » . وكذلك « كنا نمشى .. »

وأيضـاً « كنت تغنّين » .. على حين اتخذت حركة الزمان في المقطع الأخير صيغة المضارع وفي فعل واحد فقط « أعود إلى واجهة الأمس » .إنها عودة الذكرى المُمِضّة ، وارتدادة من يُوجِعُه تصرف الزمن .

-٤-

إنَّ القصيدة الجيدة تبنى فيها الجمل بدقة محكمة ، وتُنْتقى لها العبارات في عَفْوِيّة آسرة ، وتَخْلُق الكلمات فيها سياقها الملائم ، وتتفاعل فيها عناصر التعبير تفاعلاً يعمل على إشعاع عدد غير محدود من الدلالات . وقد تنطلق القصيدة من حادثة فردية عادية أو موقف شخصي حقيقي أو متخيل ، ولكن الروح الشعري في التعبير عنها يعطيها طبقات من الدلالة تستجيب لكل قراءة ، وكلما أمعن القاريء تكشفت له وجوه من الدلالة وتعددت أنواع العطاء ، فليس الشعر كلامـًا كل ما فيه رنين النغمات ، إنه قلب الشاعر وروحه ودمه تمسها نار الفن المقدسة[١] فتصبح كلمات على جد تعبير الشاعر حامد طاهر :

لا تَقُولي : ذلِكَ الشِّعْرُ كلام كلُّ ما فيهِ رَنينُ النَّغَماتْ
إنّـه قلْبـي ورُوحِـي ودَمِــي مَسَّتِ النار فصارَتْ كِلمَاتْ[٢]

ومن هنا نجد من حق متلقي القصيدة أن يتجاوز بها الحادثة الفردية ، أو القصة الشعرية – في مثل هذه القصيدة – إلى عوالِمَ رمزية كبرى تتخذ من التعبيرات في القصيدة معادلاتٍ لها ، وهنا فقط قد يختلف الاجتهاد باختلاف الثقافة وتنوع التجارب . ولذلك حسبي هنا أن أقف عند حدود التعبير ومسالك الأسلوب اللغوي في القصيدة . وما يعطيه هذا يعدّ طبقة ضرورية أساسية من طبقات الدلالة يترتَّب عليها ما عداها على كل حال ، بعبارة أخرى أقول ، حسبنا – نحن المتلقّين – أن نَسْتَدْفِيَء بنارِ الشِّعر المقدَّسةِ ونستضيَء بها ولا نَدَعَها تحْرِقُنا .

---

(١) للشاعر قصيدة بعنوان « النار المقدسة » ١٤٦ يقول فيها : « أعيدى فى دمى الوهج الذي يحرق . وضميني فقد أصبحت مثل الثلج لا أروى ولا أغرق » . وهو يتناول فيها تجربة العناء مع الشعر وعذاب الشاعر وفرحه به .

(٢) من قصيدة أولى كلمات الحب في ديوانه : ١٥٦ .

المبحث الثاني

شبكة العلاقات في القصيدة
(الآتون من رحم الغضب)

القصيدة الجيدة تصنع شبكة من العلاقات الرأسية والأفقية المحكمة . ومن خلال هذه الشبكة يتدرج بناؤها ، ويتصاعد حتى يصل إلى ذروة الإبلاغ الفني ، ويتم الإفضاء الذي تُسلم به القصيدة نفسَها للمتلقي المتعاطف والقاريء البصير . وغالبًا ما تكون الصورة الأولى في القصيدة مشيرة بمجالاتها الدلالية المكّونة لها إلى المجال الدلالي الذي سوف تتحرك الصور الأخرى من خلاله وتتداعى . وقد تتعدد المجالات الدلالية التي تأتي منها الكلمات وتتشكل بها الصور ، ولكنها جميعًا تصبح دوال متغيرة لمدلول ثابت ، فتصبح بذلك حركة السطح تنويعًا لعمق موحد ، وتنغيمًا مختلف الدرجات لمعزوفة واحدة ، وعلى القاريء أن يستكشف السلك الرابط الذي ينتظم هذه الحبات التي تتدرج في حجمها من إحدى الجانبين حتى تنتهي في الجانب الآخر بمثل ما بدأت به وتكوّن عقدًا لغويًا فنيًا فريدًا .

وقصيدة « الآتون من رحم الغضب » للشاعر سمير فراج تتشكل بنيتها من خلال المقطع الافتتاحي :

للنار رائحة الرجوع إلى مدينتنا القديمة
هي كِلْمة الفتح التي تسري بها الشفة الكريمة
وهي البراق بمتنه معراجُنا فوق الهزيمة
النار تنزِع عن ملامحنا تجاعيدَ الهزيمة

فكلمة الفتح هي التي تحقق معجزة الرجوع إلى « مدينتنا القديمة » (وإضافة المدينة إلى ضمير المتكلم من أول بيت يثبت ملكيتها المغصوبة . ووصفها بالقدم يؤكد ميراث هذه الملكية) فكلمة الفتح نارٌ تفتح الطريق إلى العودة الكريمة ، وتتطهر بها من عار الهزيمة الثقيل الذي جعّد ملامحنا ، وكلمةُ الفتح براق

(*) للشاعر الشاب سمير فرّاج .

يحملنا بكفاح النضال والجهاد لنعبر هذه الهزيمة التي أرهقت وجوهنا ، وغيرت ملامحنا .

يحمل هذا المقطع ضمير الجمع « مدينتنا – معراجنا – ملامحنا » ، فليست الهزيمة تخص فردًا دون آخر ، والمدينة هي الهدف ، والمعراج هو الوسيلة ، والملامح هي الحالة الراهنة التي يراد تغييرها وتبديلها إلى ملامح تخلو من تجاعيد الهزيمة . وقد اتخذت الجمل في هذا المقطع صيغة الجمل الاسمية ، فهي تقرر بحسم أن طريق الفتح هو الثورة والنار المطهرة التي تنضج جلد الهزيمة حتى يظهر من تحته جلد النصر .

وقد حدّد هذا المقطع باختياره لكلمة الفتح المجال الدلالي الذي سوف تشكل منه بقية الصور . فأصبحت « كلمة الفتح » هى المرتكز الضوئي المشع الذي سارت على هديه كل المقاطع ، وصارت خيطًا متينـا نُسِجَت حوله كل خيوط القصيدة . وقد انتهت القصيدة – كذلك – كما بدأت ، انتهت « بالكلمة » وطُلِب قولُها « فتكلموا ، كلماتكم ستكون – إن قيلتْ – وطن » . وبين البداية والنهاية تدور مقاطع هذه القصيدة التسعة عشر – وهي مقاطع رباعية كلها ما عدا المقطع الأخير فقد جاء من خمسة أبيات – على معزوفات « الكلمة » التي تفجر الغضب والثورة ، وتستمد تشكيلها من معطيات تاريخية ، ونضالية معاصرة ، وتستخدم أساليب فنية في الإشارة والإحالة المرجعية ، وتؤلّف بين المتناقضات ، وتصنع منها نسيجًا من التقابل الموحي بين الحاضر والماضي حيث تسقط المسافة والزمن .

وإذا كان صوت الجماعة الذي بدأت به القصيدة ، والذي يشبه نشيد الكورس أو المنشدين الذين يقفون خلف المنشد الأساسي على المسرح – إذا كان هذا الصوت الجماعي هو الذي طالعنا ، فإنه سوف يغيب قليلاً ويتوارى خلف الصوت المفرد الذي يظهر في المقطع الثاني ، ويستولي على كل المشاهد يخاطب هذا المجموع حينا ويخاطب مفردة واحدة طوال المقاطع ، وفي النهاية يتوجه بالخطاب إلى « الجماعة » التي ظهرت في أول القصيدة . وتعدد الأصوات في

القصيدة يعطيها ضربا من الحركة والتفاعل ، واستخدامُ الضمائر فيها هو الذي يكشف عن مسار هذه الحركة .

يبدأ المقطع الثاني بصوت المتكلم المفرد ، ويخاطب هذا المجموع الذي أسمَعَنا صوتَه في المقطع الأول . وكأن هذا الصوت المفرد يفتتح الغناء في قوة وثقة وتقرير حاسم :

لي مفردات تُشْبهُ الآتينَ من رحم الغضَبْ
السالكينَ الموتَ دَرْبا يبحثون عن العربْ
إن تقرأوها تسمعُوا نبضَ الشهيد وقد أحب
لا تُخْدَعوا فَمِنَ القصائِدِ حمزةٌ وأبو لهبْ

إن « كلمة الفتح » ما تزال هي المفتاح الذي يشير إلى هذا المجال . و « المفردات » – وهي كلمات – تتحول إلى رجال ثائرين مجاهدين يبحثون عن الهويّة « يبحثون عن العرب » و « رَحِمُ » الغضب وَلُودٌ ، وكلما أنجب مجموعة تسلك الموت دربا للبحث والنضال فَتَفْنَى ، أنجبَ مجموعة أخرى ، وهكذا دفعة بعد دفعة ، ولذلك اختارت القصيدة أسماء الفاعلين والفعل المضارع « الآتين – السالكين – يبحثون » فكل من الغضب والاستشهاد والبحث متجدّد مُتوالٍ .

ثم يتوجه بالخطاب إلى المجموع « إن تقرأوها – تسمعوا نبض الشهيد – لا تخدعوا » ونبض الشهيد هو نبض المتكلم « لي » ، وهو نبض « الشهيدة » التي علّمَتْه « الموت الجميل » ، وقد يكون نبضَ كل واحد من مجموع المخاطَبين ، فالقارىء يسمع صوت نفسه عند القراءة . لأن الذي يقرأ المفردات الآتية من رحم الغضب يثور ، فتتحول الكلمة به فعلاً ، ومن هنا تحولت الكلمات إلى الآتين من رحم الغضب ، والإنسان كلمة ، والكلمة أصل الكون « هل كان يُعبَدُ ربُّكم لو لم يقل للكون كُنْ » . والشهيدُ حيّ يظل قلبه ينبض بالحياة لأنَّ ما يترتب على شهادته باق .

ويختم المقطع بجملة النهي « لا تُخْدَعوا » ويحيل في تعليله هذا النهي إلى مرجع متمثل في « حمزة » و « أبي لهب » ، مستغلاً في ذلك الإشارات التاريخية

الدينية التي تحيط بهذين الاسمين ، فهما أخوان وقد استشهد أحدهما ، وقتل الآخر ، وكان أحدهما على حق ، والآخر على ضلال ، الأول استشهد في سبيل الإيمان والحق ، والآخر قتل في سبيل الدفاع عن الكفر والباطل . والقصائدُ كذلك بعضُها يجاهد في سبيل الحق فهو نار لها رائحة الرجوع ، وبعضُها « لهبٌ » خادع مضلل ليس له سوى رائحة الهزيمة والضلال .

في المقطع الثالث يظل صوت المتكلم المفرد واضحًا ، ولكن يتوجه بالخطاب إلى « مفردة » ويتحول المجموع إلى حالة غياب . والمخاطبة هنا « عَنْكِ – علَّمْتِني الموتَ الجميل – علَيْكِ – وهي « الشهيدة » الباقية التي تملأ الدنيا غناء ببكائها ، والمجموعُ هنا « كلّ الناس – أخبرتُهم » . وهنا يصبح « المتكلم = الأنا » واسطة بين « الشهيدة » والمجموع « نحن – هم » الحاضرِ الغائب ، فكأن الشهيدة توحي للمجموع عن طريق « المتكلم » لأنهم يسمعونها من خلاله ، وهو يقوم بوظيفة التبليغ « حدَّثْتُ كلَّ الناسِ عَنْك – أخبرتُهم » بعد أن يتعلّم هو أولا منها « علَّمْتِني الموت الجميل » . فالرسالة واضحة محددة ، وهي تَعَلُّم الموتِ الجميلِ وتَعْلِيمُه . ولا يتم التعلّم إلا باللقاء المباشر « أنّا تلاقَيْنا يقينا بعد شك » . فقد وضح السبيل .

وقد وضحت التقابلات في هذا المقطع ، فالحديث مع كل الناس مِنْ خَلْفِ سُورِ مراجعي ، ولقاء المتكلم الحيّ ، مع الشهيدة ، واليقين والشك ، والشهيدة التي تملأ الدنيا ولم تغب عنها ، والغناء والبكاء ، والموت الموصوف بأنه « الجميل » ، والمتكلم الماثل في مقابل « نثرتُ أيامِي » وأخيرًا « كلّ الناس » في مقابل « شهيدة » واحدة .

ويستمر المقطع التالي امتدادًا لسابقه ، وإن كان يثير إحالات أخرى جديدة ، مع استمرار الامتياح من مجال « الكلمة » كذلك ؛ إذ جاء فيه « أرتّل » و « سورة » غير أن الترتيل فيه بالدم :

بدمي أرتّل سُورةَ البِكْر التي حملَتْ بجِيلْ
فأجَاءَها جمْرُ المخاض إلى جُذُوع المستحيلْ

فأتَتْ بهِ في كفِّهِ الأحجارُ والثأرُ النبيلْ
جيلٌ سيمْسَح عَنْ عيونِ مدينتي الليلَ الطويلْ

إن البكر التي حملَتْ مفارقةٌ مدهشةٌ ذكَّرت بمريمَ عليها السلام ، وهي بكر حملت بعيسى عليه السلام ، وهو المخلّص ، فاستدعت التركيبَ القرآنيّ الذي أوحى بالصياغة التالية له « فأجاءها جمر المخاض إلى جذوع المستحيل – فأتت به .. » فاستوحاه دون أن ينقل نصه ، وكسر فيه المألوف ، وأخلف التوقع فجعل للمخاض جَمْرا ، وتجسَّم المستحيلُ نَخْلاً ، له جذوعٌ ، وأتتْ به « في كفه الأحجار والثأر النبيل » . والأحجارُ مقرونةً بدافعِ الثأر النبيل هي التي ستمسح الليل الطويل الجاثم ، والمحمول به هنا جيل بأكمله – سوف تصحو المدينة كلها على وقع حجارته التي ولد بها ليرد بها ثأره على من ظَلَمَهُ ، فكلٌّ منهم يحمل قطعةً من « أرضه » يرمي بها الغاصبين لتشير أن الأرض تَلْفِظُهم .

ويحفلُ المقطع التالي بإشارات مَرْجِعيّة للمظلومين « زينب والحسين » و « كربلاء » :

بدموعِ زَيْنَبَ كُنْتِ تبكينَ الّذي للموتِ جَاءْ
وتَشَقّقَتْ شفتاكِ من ظمأِ الحسين بكربلاءْ

والخطاب مايزال مستمرًا للشهيدة التي لم يُصَرَّح باسمها حتى الآن ، ولكنها أحيطت بكل مظاهر التقديس والإعزاز ، فهي « البكر » التي حملت بجيل ، وهي زينب التي تبكي مَنْ جاء للموت وهي الحسينُ الشهيد المظلوم .

وتلتقي الحسرة والسخرية في البيتين التاليين :
مَنْ ذَا سَيُدْرِكُ أنَّ مَوْتَكِ كانَ مِنْ أَجْلِ الْبَقَاءْ ؟

الحسرة على عدم فهم المجموع لقدر هذه الشهادة وعدم الاستجابة لها ، والإحساس بأن الذي يقدر هذا كله هو الجيل الجديد الذي حملت به ، لأن المعاصرين لا هُونَ مشغولون بتفضيل الفرزدق أو جرير في الهجاء لا في النضال ، ومن هنا جاءت هذه الجملة الساخرة :

والناس تسألني : الفرزدق أم جرير في الهجاء !

و « الناس » هنا هم « كلّ الناس » في « حدثتُ كلَّ الناس عنكِ » فهم لم يستجيبوا للدعوة بعد ، ويتجاوب « الفرزدق » و « جرير » مع « القصائد » = حمزة ، والقصائد = أبي لهب « كما يتجاوبان مع « أشعاري » في :

لا تسأليني أين أشعاري سيسحقني السؤال

وتتحول السخرية من « الناس » إلى اتهام صريح لهم :

هم حرَّفوا أشعارَنا كيلا تبشِّر بالقتالْ
واستأنسوا كلماتِنا كَيْ يعرِضُوها في احتفالْ

ولذلك فليست هذه أشعارًا حقيقية ، ولا كلماتٍ « للفتح » ومن ثم يتوجه إلى « الشهيدة » فيصرّح باسمها لأول مرة :

فاستْفتِحي أنتِ القصيدة يا (سناء) بالاشتعال

وقد جاءت « القصيدة » بالتعريف ، إشارة إلى أن هذه القصيدة هي القصيدة الحقيقية ولا قصيدة سواها ، وكما فتحت القصيدة بالبيت « للنّار رائحة الرجوع ..، هي كلمة الفتح التي تسري بها الشفة الكريمة » يطلب الفعل (استفتحي) من « سناء » أن تبدأ القصيدة الحقيقية بالاشتعال و « سناءُ » القصيدةِ قد تكون الشهيدة سناء المحيدلي ، وقد تكون الشرف والارتفاع بالمعنى اللغوي . فالشرف الحق أن تكون القصيدة استشهادًا واشتعالاً ، ونارًا ، وأن تكون القصيدة « حمزة » ، وبالاستشهاد يبدأ حب الوطن الحق .

وتأخذ المقاطع بعد التصريح باسم « سناء » في رفرفة حب حزين أسيان تمثل في جمل استفهامية تبدأ باسم الاستفهام « مَنْ » فتمثل بحثًا عن « بطل » جديد يواصل مسيرة الحب ، حب « القصيدة » المشتعلة ، وعزف الجهاد طلبًا للثأر « والحب يقتلنا لنبعثَ من جديد » .

مِنْ أوّل الحب انطلقْنا مَنْ سَيَبْلُغ آخِرَهْ ؟
مَنْ سَوْفَ يَزْرع قُبْلَةً فوق الجباهِ الضّامرة ؟
مَنْ بَعْدَ عَزْلِ ابْنِ الوليدِ أتى يَقُودُ عَساكِرَهْ ؟

ثم يتحول الخطاب إلى « سناء » « فَلْتُقْبِلي .. » وبعدها « فَلْتَرْجِعي .. » وبعدها « فَلْتُرْجِئي وَعْدَ الهوى » وبعدها « فَلْتَمْلَئِي صَدْرِي .. » .

فَلْتُقْبِلي .. مَدَدٌ عُيونُكِ والحروفُ مَحاصَرَةْ

إن « الحروف المحاصرة » هي مقابل الأشعار التي حرفت ، والكلمات المستأنسة . والرؤية الواضحة هي المدد « مَدَدٌ عيونُك » و«نحن في شوق حبيس» للعيون المطلقة التي تمتلك هذه الرؤية في الليالي المغلقة وتتأكد « العيون » بتكرارها :

فَلْتَرْجعي تَاءِ انتظاري في الليالي المغْلَقَةْ
ودَمِي اشتياقٌ يا حبيبةُ للعيونِ المطلَقَةْ
نَبْضي تلاعَيْنَيْكِ دِيوانًا وقَلْبي حَقَّقَهْ

غير أن الوصول إليها لن يكون إلا بسلوك الدَّرْب نفسه ، وهو دَرْبُ الموت والاستشهاد :

قَالُوا : تَرَاها واقِفًا مِنْ خَلْفِ حَبْلِ المشْنَقَةْ

ويجثم الحزن على كل شيء في المقطع التالي ، ويثقل الحروف فلا تستطيع الحركة داخل الكلام ، ومن خلال الحزن الراسي نرى تاريخنا المجهد الذي تحول إلى صدأ هشّ على السيوف ، وما علينا إلا أن نزيل هذا الصدأ ونجلو السيوف مرة أخرى ، ولن يكون ذلك إلا بأن نفعل كما فعلت « سناء » :

هٰذِي جبالُ الحزنِ راسيةً على صدْرِ الحروفْ
فيها أرى تاريخَنا هشًّا على صدأِ السيوفْ
فَدَعُوا الفتاةَ لحبِّها فَلَسَوْفَ تَخْتَرِقُ الصفوفْ
صَلَّتْ هَوًى وَتَلَتْ بمَسْجِد حُبِّها سُوَرَ النَّزيفْ

وتعود القصيدة بعد هٰذه الوقفة الحزينة إلى التوجه إلى « سناء » بالخطاب وتقيم علاقة بين المخاطبة وضمير المتكلمين ، إذ يتّحد « المتكلم » مع « المجموع » أي أنه قام بالإبلاغ والتلقّى المباشر ، وبعد أن كان هناك ثلاثة أصوات : المتكلم ، والمخاطبة ، والمجموع الذي يتكلم حينا ويغيب حينا آخر ، أصبح هنا جانبان فقط

« المخاطبة = سناء » بدلالاتها ، والـ « نحن » بدلالاته كذلك ، فلم تعد هناك وساطة بين « المخاطبة » و « المتكلمين » فقد اتحد المنشدون مع المغنى الأساسي ، وقد نجحت الرسالة في تحقيق هذا القدر من المشاركة ، وقد خرجوا إلى حد ما عن سلبية الصمت ، ومن هنا أخذت الأفعال المتعدية « أَحَبَّ » و « ذَكَّر » حركتها من فاعلها وهو « تاء الفاعلة » ومفعولها وهو « نا » المتكلمين « أحبَبْتنا » و « ذكَّرْتنا » وحركة الحب الأولى ممهِّدة :

أحبَبْتنا وصعدْتِ بالأشواقِ من قاعِ الوريدْ
وصرخْتِ بالحبِّ : اخْرُجوا من بَيْنِ جُدْرَانِ النشيدْ

وتأتي حركةَ الحب الثانية دافعةً ومثيرة وفعّالة ومطهِّرة :

أحبَبْتِنا والحبُّ يَقْتُلنا لنُبْعَثَ منْ جديدْ
ذَكَّرتنا أنَّ الرصاصةَ ماءُ غُسْلِ للشهيدْ

ويعود المقطع التالي إلى إفراد « المخاطبة » واستيلائها وحدها على أجزائه ، وكأن هذا المقطع تراتيل في معبد الحبّ الذي نجحت المخاطبة في زرعه واستنباته وأشرقت به حياة جديدة :

تلكَ التراتيلُ النديّة في الصباحِ صدًى لهمسكْ
أشرَقتِ بيْن المفرداتِ فصِرْنَ أقمارًا لشمْسِكْ
ما سَقْطةُ الشهداءِ موتًا إنها رَقْصٌ بعُرْسِكْ
لنْ يَكتُبَ التاريخُ عنكِ فأنْتِ تاريخٌ بنَفْسِكْ

لقد حدث الالتحام ، وتحقق ما يشبه المعجزة ، ومن هنا يأتي السؤال التالي معبّرًا عن الدهشة أمامَ تحقق هذا اللقاء الذي سوف يؤتي ثماره :

كيْفَ الْتقَيْنا يا ابنة الركنِ الْبديِّ منَ الزّمانْ

وترجع القصيدة مرة أخرى إلى ضمير المتكلم الذي اتحد من قبل مع « المتكلمين » واتحد مع المخاطبة الملهِمة :

وأنا ابْنُ أيّامٍ يثيرُ سعالُها شَبق الدّخانْ

وتقوم المقابلة هنا بين « ابن الركنِ النديّ من الزَّمان » من جانب ، وبين « ابن الأيامِ المخدَّرة المغيَّبة ، التي يثير سعالُها شبق الدخان » من جانب آخر ، بَيْن الخِصب والنضارة والحيوية والجدّة والطهارة ، والرؤية الغائمة والطاقة المهدَرة والسعال الكليل ، ولأن المقابلة حادة صارخة يأتي هذان البيتان :

فَلْتُرْجِئي وَعْدَ الهوَى وحديثَ زَهْرِ الأُقْحُوَانْ
فأنـا إذا انْتَحَبَ الرَّصَاصُ أضِجُّ مِنْ ضَحِكِ الْكَمَانْ

وتقوم المقابلة هنا أيضـًا بين « انتحاب الرصاص » و « ضحك الكمان » لتؤكّدَ المقابلة السابقة ، حيثُ ينتج الركنُ النديّ من الزمان انتحابَ الرصاص ، ولكنّ السعال وشَبَق الدخان يُنْتج ضَحِك الكَمانْ ، ولكنّه ضَحِكٌ كالْبُكَاء . وتؤدى هذه المقابلة الكاشفة إلى صحوة ، ويُؤْتى الحبُّ ثمرتَه ، وتظهر الدعوة إلى التحول إلى تغذية نهر الثأر لتحققَ العودةَ إلى المدينةِ القديمة :

الثأْرُ نَهْرٌ رافضٌ شَطَّيْهِ فَلْتَكُنِ الروافِدْ
أنا عائدٌ لحبيبتي ، والتينُ والزيتونُ عائدْ
لأَشُدَّ لَحْمَ قَضيَّتي مِنْ بَيْنِ أَسْنَانِ الْجَرَائِدْ
وَمآذِنُ الْأَقْصَى سَتَصْفَعُ وَجْهَ نَجْمَاتِ الْمَعَابِدْ

يعود الخطاب مرة أخرى إلى « المخاطبة » عرفانا وشكرًا بعد وضوح الرؤية ويظلّ هذا الخطابُ يرقّ ويترقرق ويَرْقَى حتى تتحولَ « المخاطبة » شامخةً إلى زُجاجات مُسيلة للدموع ، وتقترن في الضمير بالمسجد الأقصى ، والجبال الرواسي الخوالد الثابتة ، والأجداد الذين حاولوا الصعود وأجهدهم السعي من أجله ، وتصفو حتى تصير زهرةً تخص حروف الشعر الفعّال بالعبير ، وتصبح غمامةً تَمْسَحُ الهجير عن العبارة وتمدّها بماء الحياة ، وتغدو حمامةً تبني عشها بين السطور أَمْنـًا وسلامـًا ، وأخيرًا تتحول في نهاية الخطاب إلى « كلمة » معشوقةٍ محبوبة :

إنّي أحبُّكِ كِلْمةً خرجَتْ مع النَّفَسِ الأخيرْ

ومع تنوع مسار القصيدة لم تختف « الكلمة » ، بل كانت توحي دائمـًا ختيار المجال الدلالي ، ومن هنا حفلت الأبيات السابقة بالمفردات الآتية من هذا

المجال « فالحروف محاصرة » و « تلا » و « ديوان » و « صدر الحروف » و « تلَتْ سُوَرَ النزيف » و « جدران النّشيد » و« التراتيل النديّة » و « صدًى لهمسِك » و « المفردات » و « كتابة التاريخ » و « حديث زهر الأقحوان » و « أسنان الجرائد » وتتركز هذه كلها لتصبح في نهاية الأمر « كلمة » تساوي « المخاطبة » التي صَوَّرتِ المثالَ المنشود .

إني أحبُّكِ يا زجاجاتي المسيلةَ للدموعْ
ذكَّرتني بالمسجدِ الأقصى وَقد بَكَتِ الشّموعْ
بجبالِنا وسُعَالِ جَدّي حين يُجْهِدُه الطلوعْ
فَلْتَملئِي صَدْري دخانًا إنه عَلَمُ الرُّجُوعْ

* * *

إنّي أُحبّك زهرةً خَصّتْ حُروفي بالْعَبيرْ
وعمامةً في الصيفِ تَمْسحُ عن عِباراتي الهجيرْ
وحمامةً بالحِبْرِ تَبْني عُشُّها بيْنَ السطورْ
إنّي أحبّكِ كلمةً خرجتْ معَ النَّفَسِ الأخيرْ

وإذا كان النفس الأخير قد خرج ، فقد خرجت معه « الكلمة » التي لا تموت ، وسوف تظل « عَيْنا » المخاطبة هاديتين برؤيتهما الواضحة ، وسوف يرى « المتكلم » من خلالهما الكون كله ، وسوف يتحول ، إلى القيام بدورها فقد نجحت الكلمة – الفعل في التحويل والتغيير ، فسوف يصير النبضُ رصاصا ، وكل دقة سيصوبها القلب إلى غايتها ، ووقْعُ الرصاص يصيرُ مثل وَقْع القبل ولن يصير بعد اليوم « حرف علة » بعد أن لخصت « المخاطبة – المثال » كل أفعال الجهاد :

عيناكِ أصل الكائناتِ فكلّ شيء فيه رِقَّهْ
مِنْ أوْجهِ المدنِ الرّخَامِ إلى انحناءاتِ الأزِقَّهْ
حتى الذي جعل المسافة بينَنا في الصدر طلْقَهْ
نَبْضِي رصاصٌ والفؤادُ غَدَا يُصَوِّبُ كلَّ دَقَّهْ

* * *

وَقْعُ الرصاصةِ في الفؤادِ كأنه إيقاع قُبْلَهْ
مَرَّتْ علَى شَفَتَيْ مُحِبٍّ أكَّدَتْ بالموتِ قَوْلَهْ
أنا حاملٌ عَيْنَيْك بُوصَلَةً ونَجْمًا كُلَّ رِحْلَهْ
لَخَّصْتِ أَفْعَالَ الْجِهادِ فَلَنْ تَرَيْنِي حَرْفَ عِلَّةْ

ويستمر المقطع الذي قبل الأخير في مخاطبته المكثّفة المركزة ، ويؤكد دور الكلمة - الفعل ، التي تقاوم السكوتَ القاتل ، لأنه (السكوت) أو هي من خيوط العنكبوتِ ولا يستطيع حماية من يلوذ به :

عَيْناكِ تِرْيَاقٌ يقاوِمُ في الحشا سُمَّ السكوتْ
كتَبُوا كما قرأوا ، وأكتبُ في هواكِ كما أُموتْ
كَمْ قُلْتُ للنّاسِ اخرُجوا فالمَوْتُ يَقْتَحِم البيوتْ
لسْنَا أبا بَكْرٍ وصَاحِبَه وَرَاء العنكبوتْ

فقد انتهى عهد المعجزات الخارجة عن طاقة الإنسان ، ونحن الآن في عصر المعجزات البشرية التي يخلقها الإنسان بالكفاح و « الكلمة » المجاهدة المشتعلة .

ويتوجه المقطع الأخير إلى « المجموع » مرة أخرى ، وتكتمل بهم الدورة ، فقد بدأ المقطع الأول في القصيدة بالنشيد الجماعي الذي يمجد كلمة الفتح ، ودارت القصيدة كلها حَوْل « كلمة » من كلمات الفتح ، وها هي ذي تعود بالخطاب إلى تحريك المجموع ليصير كل منهم « كلمة » من كلمات الفتح الفاعلة ، ويزيد هذا المقطع بيتًا عن بقية المقاطع ، وإذا كانت « كلمة الفتح » تؤدي إلى الموت الجميل أو الشهادة ، وليست سقطة الشهداء موتا ، فإن « الصمت » يؤدي أيضًا إلى « الموت العطن » وشتان بين موت وموت . ويبدأ المقطع بجملة اسمية تقريرية تؤكد حقيقة ثابتة :

الصمتُ أوسعُ مَدْخلٍ لمخازن الموتِ العطِنْ

ثم يتوجه الخطاب عن طريق فعل الأمر « فتكلّموا » الذي يتكرر مرتين :

فتكلّموا كَيْ تَغْسِلوا أنفاسَكم مِنْ ذا الدَّرَنْ
قُتِلَ الحسيْنُ لِكلْمةٍ وبدونِها قُتِل الْحَسَنْ

الكلمة هي الحياة ، وهي الموت الشريف ، وعدم الكلمة فناء وموت ذليل ، والكلمة أصل الكون ، وفي البدء كانت الكلمة :

هَلْ كانَ يُعْبَدُ رَبُّكم لَوْ لَمْ يَقُلْ لِلْكَوْنِ كُنْ ؟

إن الوطن نفسه لا يُصْنَع إلا بكلمة فتكلّموا كي تصنعُوا أوطانكم :

فتكلَّموا ، كلماتُكم ستكون - إنْ قِيلَتْ - وطَنْ

إن الشاعر هو الذي يصنع ما يسمى « اللغة الشعرية » لا من خلال المحتوى أو الأفكار ، بل من خلال بناء الكلمات ، وقد حفلت هذه القصيدة بأنساق مختلفة من التراكيب التي أقامت علاقاتٍ جديدة مدهشة ، وبنت نفسها على « الكلمة » وكوَّنَتْ من مجالاتها شبكة دلالية وظلّت تتدرج في تصاعد فني حتى بنَتْ منها في النهايةِ « وطَنًا » يتحرَّر بمقدارِ حريّة الكلمة ، ويتقَيَّد بقَيْدِها .



المبحث الثالث

رؤية الحاضر في الماضي
(أصوات من تاريخ قديم)

يتسع وجدان الشاعر ، ويرحب قلبه ، بحيث يكون قادرًا على استيعاب العالم كله ، ويتمدد الزمن في نفسه ويتجمع بحيث يستطيع أن يراه بلمحة خاطفة رؤية واضحة ، ويتلاقى الحاضر والماضي والمستقبل لديه ، ويستشعر هذا كله بقلبه البصير وحسّه النافذ ، وهو وحده القادر على أن يسمعنا صوت القرون من أجل إضاءة الحاضر وكشف المستقبل ، فقلبه الكبير دائمًا على سفر لا يمل الترحال :

يجوب بدء الكون والختام
ويلحق القادم بالذي مضى
في رحلة المعنى وفي قافلة الأيام

وهو يتجول بين هذا وذاك حاملاً مصباحه في يده بحثًا عن الخير والحق والجمال ، ومصباحه هو الكلمة المضيئة الكاشفة التي تتخطى سياج الزمن ومحدودية المكان .

وقد يقول ما يظن الآخرون أنهم يعرفونه ، ولكنه يقول بطريقة مختلفة تجعل الآخرين لا يكتفون بمجرد فهمه ووضعه في الذاكرة لينسوه فيما بعد ، بل إنهم في القصيدة يجب أن يشعروا به وأن يواجهوه ويعيشوه ويروا أنفسهم فيه .

(*) نشر هذا البحث بمجلة البيان الكويتية العدد ١٨٤ يوليو ١٩٨١ م .

و « أصوات من تاريخ قديم » عنوان قصيدة للشاعر فاروق شوشة في ديوانه « العيون المحترقة » ص ١٢٠ الذي صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٢ ، وهذه القصيدة قد كتبت قبل ذلك التاريخ ونشرت في مجلة « الآداب » بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧ .

وقصيدة « أصوات من تاريخ قديم » للشاعر فاروق شوشة تحدثنا عن « سيف الدولة » و « أبي العلاء المعري » ، و « عنترة » العبسي ، وكل منا يعرف القليل أو الكثير عن هؤلاء ، ولكن القصيدة تجعل كلا منا يفكر بعد قراءتها للمرة الأولى : هل هؤلاء من أعرف وأقرأ أخبارهم وأشعارهم ؟

والتناول الشعري بطبيعة الحال يجعل الإجابة عن هذا التساؤل أكثر تعقيدًا وأعمق من مجرد الإجابة بالنفي أو الإيجاب السَّاذَجين . ولا يحتاج قارىء هذه القصيدة إلَّا إلى أن يصغي باهتمام وتعاطف شديدين إلى هذه الأصوات ، ويعاود استيضاحها حتى تُبين له عن ذات نفسها .

ولعل القراءة الثانية تكشف أن هذه الأصوات ليست في الحقيقة إلا صوتًا واحدًا ، هو صوت الشاعر نفسه ، وهذا الصوت الواحد له رجعان من صوت أبي العلاء وعنترة ، والصوت برجعيه يرمي إلى إثارة وقد الهمة الخابي بمحاولة الرجوع إلى الصفاء والنقاء والكرامة والفروسية والشجاعة وعشق الحرية الذي يستلزم التضحية والبذل والفداء ، وهذه الأمور كلها تجعل هذه القصيدة من قصائد التبشير والرؤية على البعد .

لقد جمع فاروق شوشة هذه الأصوات في إطار واحد ، وحاول أن يرسم بها صورة مثلى للإنسان الذي ينشده في تلك الفترة الحالكة من تاريخ الأمة وكأنه يجمع أشلاءه ويحاول تركيبها ويبعث فيها الروح من جديد ، ويعتصر القرون والأجيال ليجعل من هذه العصارة المركزة أصباغًا لريشته في البناء الشعري .

وليست هذه الأصوات من التاريخ القديم حقيقة ، بل هي جميعًا صوت الشاعر المعاصر يبكي عصره ويستنهض الأصوات الغابرة من خلال القرون - ولنلاحظ أنها أيضًا أصوات شعراء - ليخلط بأصواتهم صوته حتى يرتفع النداء ويقوى نفير الصحوة فيوقظ النيام ، ويخز الموتى فيحييهم ويعيد إليهم الدم في العروق :

فلعَلّ الفارس يصحو ، ينهض من كبوته
يمسح صدأ الأحزانِ
ويغسل عار الأشعار .

إنّ الشاعر دائمـًا يؤمن بأن الشعر يعيد بناء الإنسان والحياة من حوله ، ولكن هذا مشروط بأن يكون ثمة متلق ذو روح مخصبة تستجيب لداعية الحبّ ويزهر فيها غرس الشعر . وعندما يكثر الشعراء في أمة ولا تكون هذه الأمة على مستوى ما يدعو إليه الشعر من يقظة الوجدان وعمران النفوس وتحقق الطهر والنقاء والامتلاء بالحياة فإن الشعر حينئذ يصبح عارًا يجب أن يغسل ، ويتحول الشاعر إلى دمعة ساخنة في عين بلاده ، ومع هذا لا يكف عن المحاولة لأنه مدفوع بموسيقى الحياة التي تعزف في داخله :

تدفعني موسيقى لم تعزفها أرض بلادي منذ سنين
وأنادي
من قاع الحزن أنادي
فأنا يا سيف الدولة دمع في عين بلادي .

* * *

يتألف بناء هذه القصيدة من ثلاثة أصوات ، الأول بعنوان « سيف الدولة » وهو بمثابة نفير الصحوة العام ، ثم يتبعه صوتان آخران يمثلان نشيد الألم ونشيج الحسرة والضياع ، جعل الشاعر عنوان أحدهما « أبو العلاء » والثاني « عنترة » .

ونحن لا نلبث كثيرًا عندما نستمع إلى الصوت الأول « سيف الدولة » حتى نجده يتحول بعد قليل إلى « سيف الدين » ولعل هذه إشارة إلى « صلاح الدين » قائد العروبة الذي صار رمزًا لانتصارها :

وتحت لوائك يا سيف الدين
تثقلني باقات النصر وتحملني أعناق المنصورين .

ويتحول من سيف الدولة وسيف الدين إلى « سيوف العرب » :

ياسيف الدولة

كل سيوف العُرب تصلصل في الأغماد

تهمس في صدأ الأقفال

وتبدأ القصيدة بدخول حلب الشهباء تحت لواء النصر ، وتحت لواء النصر تذوب كل الأحزان وتمَّحى ، ولا يكون للجراح ألم ، وفي غبار الفتح لا يُرى غير باقات النصر وبيارقه وتتلاحق الأحداث ، وتسقط الروابط اللغوية في القصيدة فنسمع – أو نكاد – لهاث الخيل في عدوها المظفر ، وتجتمع المتقابلات دون أن نحس هذا التعارض لتكشف عن نشوة الانتصار ، فلا يهم إن كان « طليقًا أو مأسورًا » أو « طعينًا أو منصورًا » ، وتصبح صدور الأعداء كلها صدرًا واحدًا ، ودروعهم كلها درعًا واحدة تُطعَن بضربة واحدة ، وتتوالى الأفعال المضارعة في مفتتح القصيدة « أدخل .. أغزو .. أطعن أهتك ، أجمع ، أتحوّل » وتختم بالفعل الأخير « أتحوّل » ليكون هذا التحول بداية التحول للواقع المر الأليم ، وتتحول جلبة المعارك المثيرة لغبار الفتح إلى أصوات خافتة مكتومة مثل الصلصة في الأغماد ، والهمس في صدأ الأقفال ، والحمحمة في الأوتاد والصهيل في نوبات التذكار ، ولكن هذا كله يشير إلى بارقة الأمل فمادام في الداخل وجيب وحركة فلابد ستظهر يومًا لتعاود حركة التاريخ وتُرجع دورته .

أدخل حلب الشهباء طليقا أو مأسورًا

أغزو

أطعن صدر الروم وأهتك درع الروم

وأجمع أسلاب الهلكى والمذعورين

أتحول في يوم النصر بيارق وفيالق

ونسورًا شُمًّا وميامين

أخل حلب الشهباء طعينا أو منصورًا

أدخل في ركبك يا سيف الدولة خلف غبار الفتح

وتحت لوائك يا سيف الدين
تثقلني باقات النصر وتحملني أعناق المنصورين
تدفعني موسيقى لم تعزفها أرض بلادي منذ سنين

إن هذا كله هروب من الواقع وارتداد إلى الماضي ونزوع إلى الأحلام ، لقد استغرق الشاعر في معارك سيف الدولة المنتصرة وطعن وغزا وجمع سلب الهلكى والفارّين وعندما دقت طبول النصر وعزفت موسيقاه ردته أصواته إلى واقعه ونبهته من حلمه إلى حاضره الذي يعيش حالة جزر ، كل شيء فيه يرتد إلى الداخل ، فينادي – ومن غير الشاعر يفعل هذا ؟ – إنه ينادي المجد الغارب ليكشف عن المفارقة المحزنة :

وأنادي
من قاع الحزن أنادي
فأنا يا سيف الدولة دمع في عين بلادي
يا سيف الدولة
كل سيوف العرب تصلصل في الأغماد
تهمس في صدأ الأقفال
يا سيف الدولة

لقد انقطع التاريخ ، وتبدلت الحال ، ولم تتصل هذه الانتصارات ، فقد ضيع أبناء سيف الدولة تاريخهم وباعوا ماضيهم في سوق الهلكى في « يافا » . لقد تحولت الخيول المنطلقة المثيرة لغبار الفتوح إلى خيول مقيدة في أوتادها تعلك لُجمها وتصهل في نوبات التذكار ، (مازالت هناك حركة وصوت مكتوم في الداخل ينادي) :

يا سيف الدولة
كل خيول العرب تحمحم في الأوتاد ، وتصهل في نوبات التذكار
تحمل تاريخًا مذعورًا

(فماضيها مهدد بالضياع والانقطاع والهزيمة)

فلعلَّ الفارس يصحو ، ينهض من كبوته

يمسح صدأ الأحزان

ويغسل عار الأشعار !

إن بناء هذه القصيدة يقوم أساسًا على أسلوب التحول الخفي ، فكما تحول « سيف الدولة » إلى سيوف العرب ، تتحول خيول الفتح المنطلقة إلى الخيول المقيدة في الأوتاد ثم إلى « خيول الفلك الدوار » التي تدوس بلا رحمة ، و « الهلكى » الذين جمع سيف الدولة أسلابهم ، يباع سيف الدولة نفسه في سوقهم ، والبيارق التي رفعت في يوم النصر تضيع وتتمزق ، والنسور الشمّ يداسون في قلب الطين ، والأشعار المجلوة تصدأ وتصفرّ ، ومن كانوا فوق ظهور الخيل يقعون تحت سنابكها :

يا سيف الدولة

أبناؤك – يا للعار –

في سوق الهلكى باعوك

وعلى أسوارك في يافا – آه يا يافا – صلبوك

وعلى أرضك في عمان الثكلى داسوك

داسوا وجهك ، وجه رفاقك في حطين

ألقوا باسمك باسم بلادي في قلب الطين

لقد سقط – إذن – سيف الدولة ورفاقه من فوق ظهور الخيل ، ودارت عليه خيول الفلك الدوار التي لا تقف إلا مع الخيول المنطلقة الحرة أما الخيول المقيدة التي فقدت حريتها فإنها تدور عليها ، إذن لقد :

سقطت خيلاء الفتح وضاعت رايات الشهداء

مزقا تحت خيول الفلك الدوار

واصفرت أشعار كانت باسمك مجلوة

تهتز إباء وحَمِيَّة

لو أن الذين فعلوا هذا بسيف الدولة غير أبنائه لكان هناك أمل سريع في أن ينهض بنوه بالثأر له والحمية من أجله ، ولكن أبناءه هم الذين باعوه وضيعوا تاريخه ودفنوا أمجاده فمن يغسل عار الأشعار إذن ؟ ومن يعيدها مجلوة بعد أن اصفرت صدأ وخزيا ومهانة وذلا ؟ ومن يُرجع أبا الطيب إلى صدر مجلسه ليختال بأهازيج النصر ويرد سهام الموتورين بالكلمات العربية الغضبى ؟ من ؟ وقد صرنا جميعا أسرى الخوف والهزيمة ، وفارين من تبعات الكرامة ومطالب الحرية ، وانتشرت رايات الحداد وأعلام الحزن بحثا في الجدب عن أمل ونشدانا لمخلص ، إنه في أعماقنا ويجب علينا من أجل استخرامه أن نجلو عنه الصدأ والأحزان .

إن النصر والشعر وجهان لعملة واحدة ، فالذي يعيد النصر المسلوب هو في الوقت نفسه يغسل عار الأشعار ، وعندما كانت سرايا سيف الدولة تدك قلاع الروح وتثل عروشهم كانت تعود بوجه النصر ووجه الشعر معًا ، وعندما كان سيف الدولة مشرعًا كانت الأشعار مجلوة باسمه :

وأبو الطيب في صدر المجلس يختال بقافية عنقاء
ويقارع غربان الشعر وأنصاف المغمورين
ويرد سهام الموتورين بنار من كلمات
كلمات غضبى عربية

ولقد كانت القوة تسري في جميع أوصال الأمة : قوة السيف مؤيدة بقوة الكلمة وقوة الكلمة محمية بالسيف ، فإذا أغفى المادح فإن الخلق جميعًا يسهرون في الاختصام والاحتكام . إن قوة الكلمة الحرة تسري فتبعث الحياة ولا يكون ذلك إلا بالحوار الجريء والجدل الحر النزيه ، وإذا أغفى الممدوح – سيف الدولة – فلن تهاض قوته لأن سراياه منتشرة تدك القلاع والحصون :

المادح أغفى والممدوح
لكن الخلق جميعًا سهروا يختصمون ويحتكمون
وسراياك تدك قلاع الروم تدك عروش الروم
وتعود بوجه النصر ووجه الشعر

وينتهي هذا المقطع بالدعوة إلى استمرار البحث رغم حالة الحزن والسواد ، مشيرًا إلى أن هذا البحث لم يهتد – بعد – إلى طريقه الصحيح إذ يبدأ بالفعل « تدور » فهو إذن دوران وليس انطلاقًا ، وهذا الدوران ملفع بالقتامة والسواد لم تنفتح له نافذة الضوء لأن الذي يدور هو العباءات السوداء ، إنه البحث عن الوجه الذي لم يدنس بالخزي والعار ، إنه البحث عن السلام والطمأنينة والأمان الداخلي ، إنه البحث عن الأصالة التي تضرب بعروقها في التاريخ البعيد والكرامة التي تتشبث بالأرض وبكل حبة رمل فيها :

وتدور عباءات سوداء
بحثا عن وجه عربي معبود
بحثا عن يوم عربي موعود
يحمل شمم العرب ويغرس في قلب الصحراء
أغصان سلام ومنائر
ميلاد فتوح وبشائر
وتدور عباءات سوداء

(وأرجو أن تلاحظ تكرار هذا البيت بالذات ، إنها ماتزال الحركة الداخلية المقيدة التي قد يتاح لها الانطلاق)

تتشبث بعروق الغبراء
وبحبة رمل في صحراء

هل يصبح هذا الأمل حقيقة ؟ إن الأمل الخفي هذا يتراءى على البعد ، ولكن « العباءات السوداء » مازالت تدور فتغطي على عيني الشاعر فيهتف في أسى ساخر :

والكلّ هباء !

في المقطع الثالث يلجأ الشاعر إلى المباشرة والتقريرية الساخرة ، ونحس أن هذا ضرب من الحسرة اللاذعة والشعور بخيبة الأمل التي تدفع إلى الإلقاء بآخر

سهم بعد أن تطيش كل السهام وتفشل في إصابة الهدف – وهو هنا تحريك الإحساس للخروج من هذه الهوة – ولكنه مرة أخرى يلجأ إلى مخاطبة سيف الدولة « أتساءل يا سيف الدولة » ويكرر هذا التساؤل مرتين بحثًا عن سهم مصيب ، ولكننا نلحظ أنه مايزال مؤمنـًا بأن ثمة أملاً خفيًا ، وبأن الصوت الذي يناديه يزداد قوة ، وأن على الشاعر أن يتتبعه ، وأنه يحاول أن يوقظنا جميعا للاستماع إليه ولو بالوخز الدامي ، وعليه أن ينفخ في وقد الهمة الخابي حتى يتأجج ويشتعل فيحرق كل مظاهر العدم والسلبية والهزيمة ويبدد الظلام المتكاثف الذي حجب كل نجمة ، وأمات كل كلمة حرة ووأد كل فجر :

أتساءل يا سيف الدولة
هل ضاعت من أيدينا كل مفاتيح الحكمة
فسقطنا في بئر النسيان
وأكلنا ثمر العدم الأسود
وضللنا الدرب فنحن نجوب صحارى التيه
تتقاذفنا ليلات الرعب وأوهام المخمورين
لكن لا لوح ولا كلمة
لا فجر يشعّ ولا نجمة
تصطدم الظلمة بالظلمة
ونظل حيارى مشدوهين

ويكرر التساؤل لسيف الدولة فبعد أن سأله عن « مفاتيح الحكمة » يسأله عن « وقد الهمة » :

أتساءل يا سيف الدولة
هل فقدت نار جوانحنا وقد الهمة
نقرؤك الآن فلا نرتاع ولا نهتز
أولسنا موتى مقبورين ؟
والموتى هل يدميهم وخز !

ووسط هذه اللجة القاتمة وحلكة الأحزان وليالي الرعب وجدب التيه ينادي الشاعر ، ويلقي بكلمته بحثًا عن مخرج ، والشعراء هم الذين يثقبون جدار الصمت الثقيل ويشعلون نار الكلمات من أجل أن تضيء للحيارى التائهين في ظلمات اليأس والهزيمة ، والشاعر – في هذه القصيدة – يجعل من الصوتين الآخرين نسيجاً للأمل المنشود ، أنه يتساءل منذ قليل :

هل ضاعت من أيدينا كل مفاتيح الحكمة ؟

وهذا التساؤل يعني عدم الاعتراف بضياع كل هذه المفاتيح ، إنها – أو بعضها على الأقل – ما تزال موجودة ، وعلينا نحن أن نعيد الكشف عنها ، وذلك لا يتأتى إلا بالبحث البصير غير اليائس بين الظلمة التي افتقدت الفجر وغابت فيها كل نجوم الهداية ، وقد يكون بينها ذلك الخيط الذي يهدينا إلى ما نريد تماما كما كان صوت « أبي العلاء » ينسل في دائرة الألوان والظلال من خلال ليل معرة النعمان الجاثم العنيد ينطق بالحكمة ويمد للسماء عقلاً طليق اللمح واري الزناد . كل مفاتيح الحكمة لم تضع إذن ، ولكن الذي ضاع منا هو البحث عنها ، وعلينا أن نستعيد القدرة على البحث عن مفاتيح الحكمة التي تفتحنا على صفاء النفس وصفاء السريرة فتنقلنا إلى عالم النقاء والكرامة .

لذلك يأتي الصوت الثاني في القصيدة رجعًا للتساؤل الأول (هل ضاعت من أيدينا كل مفاتيح الحكمة ؟) . إننا لم نسمع مطلقًا صوت سيف الدولة ، ولكننا هنا سنسمع صوت أبي العلاء ، ولابد أن يكون صوته هو صوت الحكمة والأناة والريث ، وهنا تتآزر موسيقى القصيدة مع هذه الأصوات .

لقد كان الصوت الأول بمثابة النفير العام فكان لاهثا سريع الدفع متلاحق الوقع ولذلك جاءت صياغته الشعرية من بحر « المتدارك » الذي يشبه وقع الخيل « فاعلن ... » بتغيراتها المختلفة التي تساعد على الإحساس بسرعة الإيقاع ، وعندما اختلج الوزن في قول الشاعر :

لما صرنا أسرى أو فارّين

جاء هذا الاختلاج الوزني عفويا - وكأنه مقصود من الشاعر - إذ ينبغي فيه أن تقصر حركة الفاء الطويلة في (فارين) وذلك يكشف عن الارتباك والاضطراب والهلع الذي يقع فيه الفارّ من معارك القتال .

ورجع الصوت أكثر هدوءًا ، ولذلك جاء الصوت الثاني « أبو العلاء » - وهو رجع للتساؤل الذي أشرت إليه - من بحر الرجز (مستفعلن) وهي تفعيلة تساعد بكثرة ما يقع فيها من تغييرات على تصوير شيخ المعرة الضرير ، وهو هنا رمز الحكمة الضالة ومجاوزة الآلام والصفاء والكرامة المفقودة التي ننشدها جميعا وسط الظلام المتكاثف وما يكتنفه من توقع العثرات .

وقبل أن يسمعنا الشاعر صوت أبي العلاء مهد لذلك بمقطع جاء المعجم اللغوي المستخدم فيه مصورًا لحالة أبي العلاء متآزرًا مع الإيقاع الموسيقي ، ولذلك نجد من هذا المعجم « الليل ، جاثم ، عنيد ، تلاصق الألواح ، حائط ، صفيق ، الحبال ، الغلاظ ، الضلال ، الموثقين ، ضلالة ، القيود » لكي تعطينا إحساسًا بافتتاحية حزينة ثقيلة :

الليل في معرة النعمان جاثم عنيد
تلاصقت ألواحه كحائط صفيق
وامتد من حباله الغلاظ وجه فاتك جسور
ينسل في دائرة الألوان والظلال
بحثا عن الجياع والعبيد
والموثقين في ضلالة القيود

من هو صاحب هذا الوجه الفاتك الجسور ؟ إنه الحلم الذي يتراءى لأولئك الجياع الموثقين كما تتراءى الخيالات في عقول العميان الذين لا يبصرون طريقهم ، ولكن هذا الفاتك الجسور - رغم جسارته وفتكه - لم يتخلص بعد من قيوده ولم ينطلق من إساره ، لأنه كما رأينا ممتد من حبال الليل الغلاظ فهو موثوق بها . إن هذا المخلص لن يستطيع الفكاك مالم يحقق صفاء النفس ، ومالم

يضيء الكون في داخله ، إن شيخ المعرة يرقبه ولكنه ينطلق بخياله إلى السماء ، فهو حر طليق ، لأنه حقق نقاء روحه وسريرته برغم أنه مثقل بقيود ضرارته :

وأنت في ذهولك الكوني مثقل شريد
ترود بالخيال عالم الصراع والأضداد
تمد للمساء
عقلاً طليق اللمح وارى الزناد
يقدح باللهيب والشرر
مُشيِّعاً في دورة الزمان والفلك
حقيقة الأحياء والموتى وجوهر الصفات والأشياء
منفتحًا على صفاء النفس والسريرة
محدِّثا مردِّدًا

وهنا فحسب ينطلق صوت شيخ المعرة (ولا أريد أن أعري اسم قريته « المعرة » من الدلالة ، إذ لم تعد في القصيدة مجرد اسم قرية ، بل هي معادل رمزي للحالة المعاصرة التي يتحدث عنها الشاعر) ويتوجه كلام حكيم المعرة إلينا نحن : يجب أن تنظروا في داخلكم وتمعنوا النظر فسوف تجدون ما تبحثون عنه ، إن ما تبحثون عنه هو « أنتم » ولن تجدوا أنفسكم إلا إذا تحررتم من الشك والهوان والمذلة والخوف من الأوهام ، فليست الحياة حزنًا دائمًا ولا سعادة دائمة إنها دورات متوالية ودورتها تشمل كل شيء فيها :

الكون يا صحاب في قلوبنا يضيء
حين تميل للرحيل زهرة العيون
فتبصرون ، ياهول ما ستبصرون
وتشرق الجوانح الدفينة
بكل سر كامنٍ في قاعها يطوف
عارية من الشكوك والظنون
نقية من الهوان أو مذلة السؤال

طليقة من ربقة الخوف ومن أسر المتاع
تساقط الأوهام والحتوف
ويصبح الموت صدى وتصبح الحياة حزمة من الظلال
الكون يا صحاب ليس ضحكة وليس دمعة
لكنه رحى تدور تطحن الهشيم والرماد
والباذخ المعتد من شوامخ الجبال

إن من يدرك سر الحياة ويقع على الغاية من وجوده فيها هو ذلك الذي يكون لبنة في بنائها وعمرانها ويعلو على الأحزان ويتخلص من الرغائب التي تذله ويعمل على إسعاد الآخرين والفناء من أجلهم . ويستمر صوت الحكيم :

بورك من يظل فوق ظهرها حبة رمل أو حصاة
تعوق ثقل الرق والفجيعة
ووطأة الإذلال بالرغيف
لا نقطة الزيت التي تمنحها اكتمال دورة الحصاد
يا من يدلني على المسافر الحصيف
تحررت عيناه من رغائب البشر
وانطلقت عيناه من إسار الأرض والتراب
يضيء للإنسان حيث كان شمعة

لقد أعرض عنا الأمل « شيخ المعرة » حين رأى في وجوهنا أمارات اليأس ؛ فآثر العمى حتى لا يرى هذه الوجوه اليائسة ، إن « الأمل » لا يشرق فجأة لمن لا يبحث عنه ، إنه يحتاج إلى صبر ومعاناة وعمل جاد متفائل :

يا شيخنا .. يا شيخنا الضرير
ماذا رأيت من وجوهنا فاخترت راحة البصر
ويقظة البصيرة

إن يقظة البصيرة هنا تعني كمون بذور الانطلاق في داخلنا وسراديب نفوسنا ولا تحتاج إلا إلى معاودة الكشف عنها وإنباتها من جديد .

ماذا سمعت من حديثنا العبوس فاعتزلت
منقبا صحيفة الزمان عن أثر
قرأت فاكتفيت أم علمت فاسترحت
لكن قلبك الكبير دائمًا على سفر
يجوب بدء الكون والختام
ويلحق القادم بالذي مضى
في رحلة المعنى وفي قافلة الأيام

ويتركز التساؤل المرير مرة أخرى في نهاية هذا المقطع كما تركز في نهاية الصوت الأول :

يا شيخنا .. يا شيخنا الضرير
هل آن للإنسان أن يطاول السماء
بنبض قلبه الصغير حين تومض العينان بالأحلام
بقبضة لم تتسع للمسة السلام
لكنها تغوص في ذبائح الدمار والحطام
هل آن للإنسان أن يجاوز الآلام
مهاجرًا من عالم الملال والسآمة
إلى صفاء المحبسين
وعالم النقاء والكرامة !

إن الأمل في الخلاص والنهوض من هذه الكبوة يتردد في القصيدة كلها متخذًا مسارات مختلفة ظاهرة حينا وخَفِيَّةً حينا آخر ، وحتى عندما يجعل الشاعر رمزه « ضريرًا » فإنه لم يحرمه نعمة البصيرة ، وعندما يجعله بطلاً مجندلاً قد سكن صوته الملحُّ منفردًا تائهًا في ساحة العراء جعل الباقي منه شعاعًا باحثًا في « الصحراء » عن « أمل » . ولقد جاء الصوت الثالث في القصيدة رجعًا للتساؤل الثاني في الصوت الأول « يا سيف الدولة هل فقدت نار جوانحنا وقد الهمة » والتساؤل في آخر الصوت الثاني « يا شيخنا الضرير . هل آن للإنسان أن

يطاول السماء . بنبض قلبه الصغير حين تومض العينان بالأحلام » فقد كان هذا متحققًا عند البطل عنترة ، لأن وقد الهمة المفقود هو العشق المتفاني للحرية والاستعداد للدفاع عنها بشجاعة وفروسية قد تؤدي إلى الادّراع بالموت والتسربل بالدم ، وقد كانت هذه جميعًا موجودة ولكنها غابت في ظلام الخوف وأسن اليأس ، لقد سقط عنترة منفردًا وتائها ولم يبق منه إلا « عينان تومضان بالأحلام » تبحثان عن عينين أخريين تكتمل بهما الدورة :

منفردًا وتائهًا
منفردًا في ساحة العراء هكذا يجندل البطل
ويسكن الصوت الملِحُّ غير نجمتين مقلتين
تسبران غور ظلمة الصحراءِ
تبحثان عن وميض مقلتين أخريين ، عن أمل

إن البطل هو الذي أسقط نفسه بسيفه ، وهو القادر أيضًا على أن يعيد لنفسه المقدرة المسلوبة والحرية الضائعة :

ويسقط البطل
مضرجا بسيفه
مجندلاً على وسادة الأجل
صريع لعبة الحياة والردى

إن هذا الصوت مخدوع لأنه يظن أنه من أجل « عبلته = حريته » قضى ، ولكنه قد سقط مضرجا بسيفه هو ، وسيفه الذي قتل به نفسه هو الخوف والإحساس بالذل والقيود التي فرضها على نفسه ، فهو مخدوع عن نفسه إذ يقول :

فداء وجه عبلتي يهون كل شيء
فداء ثغرها الباسم أستدير للحتوف
مقبلاً معانقًا

لقد بدأ يصحو من غفوته ، ويحس بأنه صار :

منطلقا من ذلة العيش ومن رق السواد في الجبين

منتصرًا على الفضاء والمدى

لكنه مع هذا مايزال :

منفردا وتائها

ولابد أن يتخلص من قيوده ، من سيفه المرتد إلى صدره من خوفه وذله وهزيمته ويدفن هذا كله في الرمال :

يسقط سيفك العظيم في دوامة الرمال

محلقًا في العالم الذي يفتت الرجال

مستوحشًا وشائها

إن الحرية إحساس في داخل الإنسان يولد به ، ويحيا من أجله ، ومن أجله يموت ، وعليه تقوم حياته كلها ، ويهدر الصوت :

يا عبل يا حريتي

يا أملاً رف ودار واستدار في خفوق مهجتي

هدهدته طفلا على مدارج الثرى

وحين شب شبت الحياة في عروق صبوتي

منفتحـا على رغائب الحياة وانطلاق زهوة المتيم الشجاع

يَصْنَعُ باليدين عالما نما ترعرعا

كسرت قيدي عندما صرنا معا

نما نما وأينعا

حطمت رقي عندما صرنا معا

نخوض في عجاجة الميدان نلطم الأقرانَ

باسمك النبيل باحتواء مهجتي عليكِ

بارتسام وجهك المنوّر الوضيء في سريرتي

وأنت فيّ تمنحينني تميمة النجاه

وهنا يبلغ الهدير مداه ويتدفق في انفعال متواثب حتى ليؤثر ذلك على إيقاع الشعر فتختلج بعض التفعيلات تجاوبا مع هذه الحالة الغامرة فالبيت الذي بدأ بـ (نخوض في عجاجة الميدان نلطم الأقران ...) يستمر هديره حتى يصل إلى ثلاث عشرة تفعيلة ، ولكن التفعيلة الرابعة منه تضطرب ، وكأن هذا - أيضًا - مقصود من الشاعر بغية تصوير الموقف بكل خلجاته ، وكأنه أراد أن يقول إنه عندما ذكر محبوبته اختل توازنه في صراع بين ذكر الحبيبة وملاطمة الأقران ، وما يزال الهدير متلاحقًا :

مخاطرًا وسط الردى أقاتل
تلقين في صحراء عمري واحة الأمان والسلام
تاركين في خطاي وقفة الصمود والإصرار والتحدي
وعنفوان ثورة العبيد حين يحلم العبيد بالحياة
ويسقطون دولة القيود والسلاسل
يدعون ويك عنتر المقدام كن لنا
لعبلة المنى لعبس للعرب
لكل مظلوم مطارَد
يقتاته الحِمام والظلام

وبعد هذا الهدير المتلاحق يهدأ الصوت ، ويناجي « عبلة » الحريَّة بغنائية عذبة أسيانة وكأنه نشيد النهاية المؤلمة بعد أن صحا من كبوته ، ولكنه في الوقت نفسه مليء بالسعادة والرضا ، وهو يذكرنا بنشيد التَّم الذي كان ينشده سقراط قبل أن يتجرع السم :

من أجلهم من أجل عينيك الجميلتين
لبست ثوب الموت وادرعته مسربلا بالدم
هصرت عيدان الغضب
آنست غيلان الفلاة والسباع العاوية
وأنت حيث كنت غايتي ورايتي

تبددين قسوة الوحشة والظلام
وتكشفين الجوهر الخبيء في قتامة الأيام

ثم تنتهي القصيدة كلها بهذا التعليق الختامي الذي تتردد في قافيته كلمة واحدة هي الفعل « غاب » ويكشف الشاعر عن حقيقة عنترة الفارس العاشق الإنسان الذي يقصده ، والذي يحاول إعادته من جديد :

عنترة الفارس كان ها هنا وغاب
عنترة العاشق عاش ها هنا وغاب
عنترة الإنسان كان واحدًا منكم وغاب

ولعل اختيار الفعل « غاب » استمرار للأمل الخفي الساري في روح القصيدة كلها رغم ما يبدو فيها من حسرة بالغة ومرارة مفرطة ، فقد يعود هذا الفارس العاشق الإنسان من غيابه عن طريق البحث عن ذاتنا الغائبة داخل أنفسنا .

لست أدري هل كشفت الأيام بعد ذلك عن نبوءة الشاعر ؟ أو أنه يرمي إلى أبعد من ذلك ؟ لعل قراءة أخرى للقصيدة تعطي أكثر مما قدمت .

الفصل الرابع

دواوين معاصرة



المبحث الأول

العيــون المحترقــة

قصائد ديوان « العيون المحترقة » للشاعر فاروق شوشة تعطف قارئها في قوة ولطف إلى قضيتين في التناول الشعري . القضية الأولى هي دور الشاعر في الحياة ، والقضية الثانية هي وسيلته الفنية في تحقيق غايته التي يتغياها من وجوده بصفته شاعرًا .

أما عن القضية الأولى ، فإن قصائد ديوان « العيون المحترقة » تؤكد في شفافية شعرية أن الشاعر هو عراف قومه ، وهو عينهم الصافية الحادة التي ترى لهم المستقبل ، وهو حاديهم إلى تغيير واقعهم وتجميل حياتهم ، فهو ينطلق بهم من الواقع الذي يعيشه بينهم بطريقة تختلف عنهم في رحلة فنية محلقة إلى عوالم أجمل وأفضل ، ووسيلته في ذلك تعميق النظر في مرآة ذاته النقية التي تعكس رؤى الأشياء من حوله ، وإضفاء العناصر التي تنقصها عليها . وقد يعلن غضبه أحيانًا على من حوله ويرفضهم ، ولكنهم ، في الوقت نفسه ، لؤلؤة قلبه يعيشون في رحابة نفسه وخصوبة وجدانه ، ويشكل هذا صراعًا مريرًا وجدلاً دراميًا يدفعه دائمًا إلى تقديم رؤيته المعدلة والمكملة والمجملة من خلال معماره الفني بهدف فهم للحياة أفضل ، وتعاطف معها أشمل .

إن المجتمع الإنساني لم يصدر قرارًا رسميًا بتكليفه بهذه المهمة المجهدة الشاقة ، ولكن الشاعر هو الذي ينتدب نفسه لهذه المجاهدة مدفوعًا بتقطير الإنسانية العالي في نفسه ، وتعاطفه الحميم مع قضايا المصير الإنساني ، وحبه الأبدي للحياة والكون ، وشفافيته ونفاذ بصيرته النابعين من إدمان التفكير في البحث عن الحقيقة ، وهذا كله يمنحه مشروعية التحدث باسم المجتمع الإنساني

(*) نشر هذا البحث بمجلة الشعر العدد ١١ يوليو ١٩٧٨ و« العيون المحترقة » نشرت طبعته الثانية يناير ١٩٧٨ (مكتبة مدبولي – القاهرة) .

ويمنح قارئيه – أيضًا – مشروعية رؤية أنفسهم في شعره ، فقد يحدثنا الشاعر عن تجربته الذاتية ، ولكن ذاته هذه تتسع لتشمل الكون كله . إن قدرة الشاعر على الانفراد بهذه الرؤية الخاصة التي تكشف له مالا يراه الآخرون من حوله هي مبعث إحساسه بالقلق والغربة والوحشة ، ولذلك يعيش في رحلة دائمة وتظل سفنه أبدا منشورة القلوع ، قد يظمأ ويجوع ويعرى ولكنه لا يكف ، فزاده الحقيقي في رحلته هو الحب والصدق والخير والجمال والتطلع المستمر إلى الحقيقة والبحث عمن يثقب معه ظلة الليل الموحش ، ويظل دائمًا :

يتلمس في وجه الموت طريقا نحو الغد
ويغني رغم الآلام .

وهو نفسه « الفاتح » الذي يعبر كل العوائق والسدود حتى سور الصين من أجل أن :

يلطم وجه الظلمات ليشرق وجه الإنسان
ويخاطب سمع الأرض بأجراس الملأ الأعلى
ويهز الأصنام الوسنى في أعماق القلب المذعور

إن الشاعر متوحد في رؤيته ، ولكن عشقه للكون لا يحد ، وهو منعزل ، إنه فوق جبل أجرد في الصحراء المقفرة ، ومع ذلك ينادي الناس الأصحاب ، الأحباب الفقراء من الحب :

وأرى الأشياء بعين تجهل معنى الذل
وأذوق الكون بوجد العاشق يلثم وجه المعشوق
وأنادي من فوق الجبل الأجرد في الصحراء
أدعوكم يا أصحاب ويا أحباب ويا فقراء
من يثقب ظلمة هذا الليل ! (ص ١٥)

إن الواقع حوله مرير مليء بالكذب والزيف والرياء ، وهو يدافع هذا الواقع الأليم ، ويخشى أن يقع فيما يقع فيه الناس من حوله ، يريد أن يظل فوق الجبل ،

ولا يريد أن تختنق أنفاسه في صمت القبور . الناس حوله موتى لأنهم لم يذوقوا الحب ولم يعرفوا معنى الحياة الحقيقي ، هؤلاء الموتى يثيرون سخريته وإشفاقه في وقت معا ، فهو يتلهى بهم في الوقت الذي يكفنهم فيه ويستر عوراتهم ويصلي عليهم ، وهذا هو الصراع الدائم وهو مصدر المأساة وسرها المتجدد :

أوشك أن أسقط حيث يضيع الناس وحيث يموت الناس
حيث تغيب الأصوات وينداح ضجيج الموت وتختنق الأنفاس
في صمت القبر
وأنا أتلهى بالموتى
مازلت أكفنهم
أتلهى بالصلوات (ص : ١١)

وهنا لا يجد الشاعر إلا وسيلته الوحيدة الخاصة وهي الكلمة المتوهجة يشعلها من أجل البحث عن « قيمة الإنسان ، وكرامة الإنسان ، وحرية الإنسان » ولكن هذه الكلمة تضيع سدى ، فتضاعف إحساسه بالمأساة أنه « سيزيف » يدفع صخرته ، ولا يفتأ يحاول :

عبثا أرفع رأسي من قاع البئر
بحثا عن وهج الكلمات
وهج الكلمات البكر (ص : ١١،١٢)

إن الكلمة البكر غير المستهلكة التي لم تفقد معناها بلوك الألسنة لها – وهي أمل الشاعر في التغيير ، لأنه بها يبدأ أول حرف في سفر التكوين الجديد ، وهي سلاحه الفرد في معركته من أجل التغيير المنشود ، لأنها قدره الذي لا يجد منه فكاكا – إن الكلمة قد ترتد إليه باهتة الصدى مخنوقة الرنين لم تجد من يسمعها أو يستجيب لها وسط ضجيج الخداع والزيف ، وهنا يصل الشاعر إلى ذروة مأساته التي تتحول إلى سخرية جارفة قد تهزأ بالكلمة نفسها :

كلماتي
يا صحراء قاحلة الجدب ، عقيما

يا قدرًا أحمل حديه المفلولين
جريئًا أو رعديدًا
وحدي أرقب هذي الأفلاك الأرضية
وأتابع دورتها المنهومهْ
فليسقط قائل هذا البيت
وليحيا منشد هذا الحفل
وليتشدق هذا الأجوف مادام يجيد السير على الحبل
ويرص الألفاظ المنغومهْ
وليحيا سيرك الكلمات (ص :١٤)

وترتد الحسرة سهامًا قاتلة إلى قلب الشاعر ، ويستشعر خيبة الأمل والإحباط ، فقد طاشت سهامه ، وكبا بِهِ جواده في مجال السباق الذي يفوز فيه دائمًا من يجيدون المشي على الحبال ، ويرصون الألفاظ الجوف الرنانة ويجعلونها مهرجة في سيرك الكلمات ، أما كلماته هو المضرجة بدم قلبه النازف ، فقد جاءت في غير زمانها ، ولم تجد ، في الحقيقة ، من يستحقها :

لكنني ، واأسفاه ، في زمانكم أتيت
طاشت سهامي ،
ما هتكت إذ رميت
كبا جوادي ،
ما سبقت إذ عدوت
نبا بياني ،
ما أصبت إذ نطقت (ص :١٧، ١٨)

إن هذه ، مع كل الحسرة ، شهادة على العصر الموغل في الغرابة الذي يرفض أهله الصدق والصراحة ، ولا يقبلون إلا الكذب العاهر والزيف الشائه ، مما يصيب الشاعر المهموم والإنسان المكترث بقضايا مجتمعه بخيبة أمل قد تدفعه إلى مراجعة النفس ، مع وضوح الرؤية لديه وإدراكه الواعي أنه هو المجنون الوحيد الذي لم يشرب من الماء الآسن الذي شربوا منه جميعًا ، لكن قدره أن يظل غريبًا

في العالم الكئيب والزمن الغريب منخلعًا عن الكون ، ويجتر أحزانه ساخرًا من الآخرين عندما يقول لهم :

اشتقت يا أصحاب أن أكون واحدًا من الذين يملكون
حظ يومهم من المرح .
وحظ ليلهم من الشطارة
العابرين كل ساحة ومعترك
الناهشين كل حرمة وعرض
المالئين العين في جسارة
من كل زهرة تصبها الحياة في عروق الطيبين الوادعين . (ص : ٢٠)

إن أمثال هؤلاء الذين لا يسمحون لهموم الحياة أن تتسلل إلى قلوبهم ولا لقضايا المصير أن تحتل تفكيرهم لأنهم يعبرون كل ساحة ومعترك ولأنهم مشغولون باللذائذ المختلسة المحرمة ، هؤلاء عبء على الحياة ولا يقدمون شيئًا من أجل بنائها ، بل يفسدون الحياة على الشرفاء ويملكون عليهم السبيل فيدفعونهم إلى معاودة النظر في القيم العالية ، غير أن معاودة النظر هذه ليست – في الواقع – إلا سخرية لاذعة من أولئك الذين يظنون – عن جهل – أنهم يملكون الدنيا وهم في حقيقة الأمر فقراء . إن حياة الصدق والطهارة والحب والحزن الجليل النبيل هي الحياة الحقيقية ، ولذلك سرعان ما يهتف الشاعر في احتجاج على كل المظاهر الزائفة :

ردوا على ثوبي المهترىء القديم
ردوا على بعض وجهي القديم
وحَظِّيَ المرتعش السقيم
وحزني العقيم
فليس لي في أرضكم سقيفة أو بيت
سقطت في براثن الكآبة
والزمن الموغل في الغرابة (ص : ٢١)

هذا قدره ، وهو به راض قانع عن بصيرة ووعي وإدراك وليس عن طيش أو غرارة ، ويرى الخلاص في الحب :

فتعالوا نعبر هذا العالم باسم الحب
مادمنا نملك أن نتلاقى في كلمات (ص: ١١٩)

وفي العودة للبراءة وفطرة الإنسان الأولى التي تعني كرامته وحريته وأمنه وقيمته ، وفي المعرفة التي تدفع إلى السمو والتواصل والتواد :

هل آن أن نعود للبراءة ؟
لفطرة الإنسان حين يملك الإنسان
بقبْض كفّيه الضَّئيلتين زهرة الحياة . (ص: ٢٥)

ومرة أخرى يتساءل في مرارة مقطرة ، وحزن على الشجاعة المفقودة في عالم الجبن والجهل والضعف وانكماش العقل وانحسار الرؤية :

هل آن أن نعود للجراءة
لفطرة الإنسان حين يؤمن الإنسان ..
بقدرة الغريق أن يلاطم الموج وأن يجاوز الردى
بحثًا عن النجاة
هل آن أن نعود للقراءة
لفطرة الإنسان حين يعرف الإنسان !
حقيقة الذى مضى... وجوهر الخبيء فى بقية الزمانْ (ص: ٢٥، ٢٦)

أما هو ، فقد أسرج خيله واتجه للعراء ، للتجرد من الضعف والكذب بحثًا عن مدينته الفاضلة التي يحلم بها وتعيش في وجدانه مخلصًا من كل عذاب ، إنها مدينة لا فضول فيها ، إنها في الجزائر البعيدة المنقطعة الأسباب بهذا الواقع الشائه البغيض :

أبحث عن مدينة أخرى وعن سماء
نقية بلا فضول
فلا تقولوا طائش غرير   أسرجت خيلي واتجهت للعراء

هلم يا رحيل (ص :٢٢)

وليست خيله المسرجة إلا كلماته التي يركب متنها في رحلته للنقاء والطهارة والخلود في مدينته التي يبحث عنها ، وسوف يظل في بحثه حتى يسقط جبل الوهم الذي يحجب الرؤية المضيئة عن عالمنا ، ويسقط الخوف والضعف ، وليس الطريق إلى مدينة الخلاص سهلاً ميسورًا ، لأننا سنظل ندور في حلقات محكمة الاظلام يعلو جدرانها الصدأ والعفن :

فنظل ندور

ونظل ندور (ص :٢٤،٢٥)

(وأرجو أن تلاحظ معي هنا التكرار والفعل الدال على الاستمرار وهو في صيغة المضارع ، وكذلك الفعل « ندور » وهو أيضًا بصيغة المضارع)

يقذفنا الديجور إلى الديجور

في تيه الأصوات الصدئة (ص :٢٥)

لقد تعب من الرحلة ، وأَكَدَّتْهُ قسوةُ زيفِ الأوهام ولغو الزمن الكاذب ، ولكنه – مع هذا – ماض إلى هذه المدينة ، مدينة الشعراء التي يحدد ملامحها في المقطع الذي عنوانه « وجه مدينتنا » في قصيدة « تنويعات على لحن أساسي » :

أعرف أن خطاي تسابقني في الدرب إليك

أعرف أن يديَّ تشيران

وأن هواي الكامن يتواثب في عينيَّ وفي شفتيّ

بحثا عن لحظة ضوء منشوده

أعرف أنك في خاتمة الساعات ملاذ المتعب والمكدود

من زحمة هذي الأيام ،

وقسوة زيفِ الأوهامِ ،

ولغو الزمن الكاذب .

أعرف أنك أنت أمان المغترب المهدود

يأوي في جوف الليل إليك . (ص :٥١،٥٢)

لقد حاول أن يصل إليها في الضوء ، فأفنى عمره بحثًا عمن يثقب معه ظلمة الليل ، فلم يجد ، وأخيرًا يأوى إلى مدينته في جوف الليل الذي يثقب ظلمته بعينيه المحترقتين تطلعًا وشوقًا ، لتنتهي الرحلة الشاقة المجهدة وتختنق اللحظات ولا يبقى إلا وجه كلماته ، عيونه المحترقة شعلاً مضيئة للسارين على دربه :

ماذا يبقى من هذي اللحظات المختنقة
إلا وهج دام
يبقى في عيني المحترقة ! (ص :٦٥)

* * *

وأما القضية الثانية ، وهي الوسائل الفنية في ديوان « العيون المحترقة » ، فإن الشاعر فاروق شوشة أحد القلائل الذين يجيدون التصرف ببراعة في أدوات فنهم والعمل على تجديدها وإثرائها بخصوبة عطائهم . والمعجم الشعري الذي يستخدمه فاروق شوشة معجم متميز لأنه يختار كلمته بعناية فائقة تكشف عن إحساس مدرب ، وذوق خبير ، وتوجهه في تركيب صوره تجاربه الغنية ، وهو قادر على أن يجعل من كلمته في وقت الخطر « طلقة بحجم الثأر والعار » وأن يجعل منها أيضًا « نداء سلام » وداعية حب .

واستخدام الرموز في قصائد هذا الديوان يستوقف القاريء ، ويستمهله في قراءتها ، ويلفت حاسة الفن فيه بصوره المتعددة التي من بينها أن فاروق شوشة يسقط رؤيته على العصر والأشياء من خلال شخصيات عالمية وتراثية وأسطورية ، بعد أن يصبغها – بالطبع – بصبغته الشعرية والرمزية الخاصة ويعطيها المدلول الذي يخلعه عليها مستغلاً في ذلك ما تنشره هذه الشخصيات من ظلال في ذهن المتلقي يحولها فاروق شوشة بلطف بالغ إلى ما يريد فتصبح رموزًا بسيطة مركبة وسهلة معقدة في الوقت نفسه .

فنحن نراه – مثلاً – في قصيدة « باسم الكلمة » يستخدم هذه الأعلام « سندباد » ، « عمورية » ، المعتصم ، أبو تمام حطين ، صلاح الدين وكل منها له دلالته الأسطورية أو التاريخية المعروفة ، ونجد أن فاروق يجعل من بعض هذه

الأعلام رموزًا لتبدل القيم العظيمة في عصرنا ، فسندباد ليس هو سندباد المعروف ، ولكنه سندبادنا نحن ، سندباد الحزين المهين الذي يحمل وزر عصره وقد سدت في وجهه التخوم الرحبة ولم تعد له تلك المهابة القديمة والقدرة على الترحال ، إنه كل واحد منا أنت وأنا . و « صلاح الدين » ذلك البطل القومي التاريخي ليس إلا متعبًا جلس يستريح تحت كرمة وحوله صبية ينسجن من ضفائر الحنين دثارًا للغائبين عن ديارهم ، و « حطين » بكل ظلالها التاريخية مكان – فحسب – لانتحار الفارس ، و « عمورية » مسرح للأحزان البليغة التي تخرس الألسنة ، ولا تجد « معتصمًا » جديدًا يخلصها من أحزانها ، لأن « أبا تمام » الذي يستخدمه الشاعر رمزًا للكلمة الحرة الجريئة التي من شأنها أن تخلق المعتصم المأمول غير موجود :

اليوم لا منطق لا كلام
تكلمت أحزان « عمورية »
وجرحها الموغل في الأيام
إن لم يكن في ساحها « معتصم » جديد
هل فيكمو أنتم « أبو تمام » .

وقد يساعد على فهم هذه الرموز بدلالاتها الشعرية في القصيدة ذلك التساؤل المثقل بالمرارة « أهكذا مصائر الأيام ؟ » لا شك أن المخرج من هذه البركة ، بركة الأحزان الآسنة هو ظهور « أبي تمام » جديد .

وفي قصيدة « أصوات من تاريخ قديم » يستخدم الشاعر « سيف الدولة » رمزًا للقوة الغاربة ، فقد باعه أبناؤه في سوق الهلكى ، وداسوا وجهه منتشين بالكلمات المقعقعة :

أتساءل يا سيف الدولة
هل فقدت نار جوانحنا وقد الهمه
نقرؤك الآن فلا نرتاع ولا نهتز
أو لسنا موتى مقبورين

والموتى هل يدميهم وخز ؟ (ص : ١٢٦)

وكذلك يستخدم فاروق شوشة في القصيدة نفسها « أبا العلاء » شيخ المعرة الضرير رهين المحبسين رمزًا لمجاوزة الآلام وهجرة الواقع الكريه إلى عوالم النبل والكرامة والصفاء :

هل آن للإنسان أن يجاوز الآلام
مهاجرًا من عالم الملال والسأمة
إلى صفاء المحبسين
وعالم النقاء والكرامة (ص : ١٣١)

وفي القصيدة نفسها يستخدم « عنترة » رمزًا للمجاهدة في سبيل الحب والحرية وبعله – وفقا لرؤيته لعصره – مجندلاً طريدًا تائهـًا منفردًا في ساحة العراء ثم يقول في أسى شفيف يحملنا مسئولية غياب الحب والشجاعة والحرية :

عنترة الفارس كان ها هنا وغاب
عنترة العاشق عاش ها هنا وغاب
عنترة الإنسان كان واحدًا منكم وغاب (ص : ١٣٥)

وقد يعمق الرمز عند فاروق شوشة فيشمل القصيدة كلها بحيث تصبح القصيدة كلها معادلاً لغويًا رمزيًا لا يسلم نفسه للمتلقي من أول مرة ، وهنا يحتاج القاريء إلى صبر وتعاطف من أجل أن يستخلص لنفسه قراءة للقصيدة تكشف عن حبه للشعر وفهمه للفن أو قل تكشف عن ثقافته الخاصة ، لقد قدم له الشاعر رؤيته في هذا القالب اللغوي الرمزي وعلى القاريء أن يبذل من الجهد ما يمكنه من تصفية رؤية صحيحة خصبة معادلة أو موازية – ولا أقول مطابقة – لرؤية الشاعر ، وهذا الجهد المبذول من القاريء هو سبب متعته الخاصة بالفن الشعري ، وسوف أتخذ من القصيدة الأولى في الديوان مجالاً للحديث عن هذه النقطة ، وهي قصيدة « العرى » . (ص ٥-٩)

إن قصيدة « العرى » تصور جهاد الإنسان في نشدان الحقيقة وطلبه الدائم لها ومحاولة اقتحامها بين عالم من الحمقى والضعفاء الخانعين ، ومقاطع القصيدة

الثلاثة تتآزر في تصوير إدراك الشاعر لمسئوليته أمامها ، وفرحة الطفولى حينما يخيل إليه أنه اقتنصها ، وغضبه وتمرده عندما تنفلت هاربة من يديه ملوحة له من بعيد ، ثم عشقه الأبدي لها وشوقه الدائم للوصول إليها ، فالقصيدة - إذن - ترنيمة صوفية عالية ، وتجربة روحية فذة في تجسيد الجدل بين الشاعر وحقيقة الكون من حوله .

وقد يقرأ بعضنا هذه القصيدة فيدفعهم التسرع وعدم الصبر والتعاطف إلى اعتقاد أن القصيدة تصور تجربة جنسية مضللين ببعض الصور مثل عنوان القصيدة نفسه « العرى » ، والأقدام الملتفة الملتحمة ، والتصاق الجسدين ، وإغماض الأعين ، والغياب في وهج اللحظات المحتدمة ، وتدافع الأشواق الحرى ، وبركان الرغبة ، وعواء الدم ، والهرب المفضوح ، وهم معذورون في ذلك ، لأن كثيرًا منا - مع غير قليل من الأسف - قد اعتاد النظر إلى الكلمات والتراكيب في الشعر نظره إليها خارجة ، ثم هب أن القصيدة تصور تجربة جنسية فعلاً ، أليس من الواجب علينا أن ننظر إليها على أنها تجربة جنسية شعرية تعد معادلاً لشيء آخر لا تجربة جنسية عادية .. وإلا فما معنى صياغتها شعرًا أصلاً ؟

إن « العرى » في هذه القصيدة عرى فني شعري ، إنه معادل للتجرد من أجل الحقيقة ورمز للانسلاخ من الواقع بكل كذبه وضلاله ، إنه الرجوع إلى الفطرة الأولى :

فالعرى الكامل مولدنا وحقيقتنا وتلاقينا

ولكي يصل إلى هذه « الحقيقة » لابد أن يقدم لها القرابين ، وينسلخ من كل الشوائب

من أجلك أنفض هذي الكلمات وأتعرى
أخلع عن نفسي أقنعة الكذب العاهر

فالتعري هو أن يخلع عن « نفسه » عن روحه لا عن جسمه أقنعة الكذب التي يكتسبها الإنسان في حياته من أجل التعامل مع الواقع المؤلم . لقد خرج من

خضم هذا الكذب ينفض جناحيه استعدادًا للتحليق الروحي ، وهو يحاول ذلك دائمًا ويكرره مع كل كلمة ينفضها ومع كل قناع من تلك « الأقنعة » التي يخلعها واحدًا وراء الآخر ولذلك آثر التعبير بالفعل المضارع « أنفض ، أتعرى ، أخلع » وظل يفعل ذلك حتى اقترب من « حقيقته » المنشودة أو كاد فتمثلت له جسدًا ملموسًا ، وترق هو إليها روحًا ، فالتحم بها وعانقها وأراد أن يثبت قدميه على أرضها ، أما أقنعة الكذب العاهر فقد :

سقطت تحت الأقدام الملتفة والملتحمةْ
لما التصقت روحانا ، جسدانا ، أغمضنا أعيننا الحيرى
غبنا في وهج اللحظات المحتدمهْ
ساعتها أشرق فينا ومض الصدق الباهر

إن انتقال التعبير من المضارع إلى صيغة الماضي هنا له دلالته ، وذلك أن « الحقيقة » بدلالها لا تكرر الظهور لراغبيها ، إنها تظهر مرة واحدة ، لأن أقنعة الكذب العاهر لم تبتعد عنه تماما . ولم تذهب بعيدًا ، إنها – فحسب – سقطت تحت الأقدام الملتفة الملتحمة لتفسد عليها التفافها والتحامها ، ولعل حيرة الأعين كانت بسبب الانشغال عن معانقة الحقيقة بالنظر الخائف إلى أقنعة الكذب التي سقطت عند الأقدام تزلزل الأرض من تحتها وتعمل على إفساد المتعة ، ولذلك أغمضت الأعين على حيرتها ، وساعتها فقط أشرق ومض الصدق الباهر :

كاللمحة أشرق ثم خبا

إنها لمحة تشرق في النفس فتطلعها على عوالم من البهجة والمتعة الغريبة ، ولكنها سرعان ما تخبو ، ليعود الشوق للروح من جديد معذبا ممضا متطلعًا إلى مثل هذه اللمحة ، وتدور حلقات المأساة وتتتابع . عندما ندرك ما نتطلع إليه لا يلبث أن يفلت من أيدينا ونظل في شوق متدافع إليه :

وتدافعت الأشواق الحرى .

بهذا المقطع الافتتاحي للقصيدة يصور الشاعر الدورة المتجددة مع طلب الحقيقة المتمنعة التي لا تسلم نفسها جزافا ، ولكنها بعد أن تضنيه وتقض مضجعه

تشرق لحظة ثم تخبو ، ويكتشف الإنسان أنه هو الذي أضاعها من يديه ، فيغضب ويثور على كل شيء حتى على الحقيقة نفسها التي لا تدعه بل تظل تبرق له بشعاع من أمل يغريه بالاندفاع فيندفع وهو معصوب العين بأقنعة الكذب والزيف التي يتخلص منها تماما ، فتصده يداها :

عيناك تقولان : تقدم
لكن يديك تصلبتا سدا يفصلنا ويعذبنا
عيناك تقولان : تنعم
لكنك تنفلتين وتَنْسحَبِينَ وتمتنعينَ
دلالاً وهروبًا مفضوحا

إن من يشرب من خمر الحقيقة لا يسكر بغيرها كما يقول الصوفية ، إن مبادلة الوجد المعذب ما تزال قائمة ، هل الحقيقة هي التي تصده وتعذبه ؟

أم تلك بقايا مازالت تثقل قاع النفس
خلفها الزمن العاتي دمعا لم يتَحدّرْ بعد
حتى لكأنا في مأتم
أسمع فيك عواء الدم

إنه لم يتطهر بعدُ التطهرَ الذي يليق بهذه المنزلة العالية ، وتثقله همومه وتئوده أوزاره فيلعن كل شيء ويتهم كل شيء :

لكنك تصطنعين وقار الحكمة والعقل المعتل
يهذي بالألفاظ الكاذبة الباردة الجوفاء
تتعارك أو تتناغم ما عاد يهم
فالكل سواء
هل أنت معي تقعين على بركان الرغبة

هكذا يتصور أنها تطلبه كما يطلبها ، ويُسقط عليها كل ما يحس به هو ، ويخيل إليه أنها تتأبى عليه وتتمنع وتحافظ على أن تظل دائمًا هي المطلوبة المرغوب

فيها وأن يظل هناك حاجز وهمي يفصلها من عشاقها ، ومنه على التحديد ، ويثور ثورة تنسيه كل قيوده :

ها أنت معي تقعين على بركان الرغبه
لا تخشين سوى أن ينكسر الحاجز ، تتهاوى الأسوارُ
تصيرين امرأة مسعوره
تتفجر رغبتك الحبلى بعذابات العمر المزموم الشفتين
وتفيض ينابيع البهجة في دنياك المقروره
ها أنت معي أتسمع صوت العطش الساخن
صوت هواجسك المذعوره
جذب القيعان العارية الظمأى

لقد نسي أنه في ثورته هذه قد تخلى عن كل ما يعوقه دونها ويمنعه منها ، فأوشك أن يلتحم بها من جديد ، وصار مهيئًا لهذا الوجد العالي ، لقد نزل على رغبتها من حيث لا يدري وحقق العرى الكامل ، لأنه جعلها هي همه وشغله الشاغل :

فمتى تنطق شفتاك : تقدم
أنزع عنك قميص الخوف
وأمزق وجه الأوهام المبتوره
فالعرى الكامل مولدنا وحقيقتنا وتلاقينا
ولتسقط أقنعة الزيف

هكذا يعترف وقد هدته المجاهدة واستسلم لها . وفي المقطع الأخير يصل إلى حالة « التطهير » الكامل ، ويدرك أن الوصول يحتاج إلى حالة من الفناء لا ينفذ فيها الشوق وأنه لكي يحافظ عليها يجب أن يظل في رحلة مستمرة وغربة دائمة ويعترف :

لو أني عشت العمر على بابك
ما خمد الشوق ، ولا انطفأت نار الغربة

ولظلت سفني المبحرة إليك تنوء بأثقال الترحال
جوعًا تتضور أو ظمأ

لا تهم كل هذه المعاناة القاسية ، فكل جوع وكل ظمأ يهون في سبيل قطرات من « خمرة الوصال » الغالية :

يا من يسقيني من خمرك !

ويتدرج ويغريه الطمع وينتشي بهذه القطرات المتوهمة فيقول :

يقذف بي في منهلك الساجي المتدفق
أرشف أرشف حتى أساقط إعياء أو تخمه
وأعود فتحملني الأشواق ويثقلني عبء الرغبه

إنه يدرك أنه لو رشف من خمرتها حتى يتخم ويتساقط إعياء فإن الأشواق لن تخمد جذوتها في قلبه وهو حريص على ذلك حتى تكون عامل توازن مع عبء الرغبة الذي يثقله ويهوى به – أو يحاول – إلى الطين مرة أخرى ، ولكنه أصبح بعد هذا الكشف الروحي العالي الذي ذاق حلاوته أكثر جرأة ، وأقدر على رؤية الأشياء على حقيقتها ، أما كل من لم ينل حظا من هذا الكشف الروحي العالي فهو أحمق ضعيف جبان ، وأما هو فقد عرف طريقه وعلا الجميعَ بالصدق والبراءة والعرى الكامل :

من أجلك أقتحم الليل وأعبر ساحات الحمقى
المنتظرين بأعتابك
وأخوض وجوه المبهورين الممتثلين لأهدابك
يرجون الإذن ، لعل حديثا منك ، لعل إشاره
أو حتى ظلا من بسمه

من يقول لهؤلاء إنها لا ترضى بالخنوع والضعف والاستسلام ، إنها تتطلب المجاهدة والعرق والثورة على النفس والاقتناص بالقوة ، والمحاولة والفشل ، والرضا والسخط ، ثم يختم الشاعر القصيدة بهذا التوجه إليها مرة أخرى كما بدأها ، إشارة إلى الإحساس بالدورة المحكمة المستمرة .

من أجلك أصبح هذا الفاتك في ليل الأسطوره
هذا الوجه اللامع في قلب الصوره
هذا العاري في هذي الصفحات المنشوره

* * *

وأما الموسيقى التي يستخدمها فاروق شوشة في هذا الديوان فإنها موسيقى ناعمة سلسة تتآزر مع تجاربه تآزراً متناغماً ، وكل قصيدة في « العيون المحترقة » تسير على نمط إيقاعي موحد ، غير قصيدتين اختلف فيهما الإيقاع من بحر لآخر ، ومن قراءة هاتين القصيدتين أدركت أن الشاعر لم يخالف في إيقاع كل منهما عشوائيا بل أحسست أن المخالفة في الإيقاع يتطلبها الموقف وتحكمها التجربة ، والشاعر يخالف عن قصد . ففي قصيدة « تنويعات على لحن أساسي » جاء المقطع الأول منها من بحر المتدارك ووحدة إيقاعه هي « فاعلن » :

أعرف أن خطاي تسابقني في الدرب إليك
أعرف أن يديَّ تشيران
وأن هواي الكامن يتواثب في عينيّ وفي شفتيّ
بحثا عن لحظة ضوء منشوده (ص : ٥١)

وإني لأستشعر في هذا المقطع تواثبا وخفة وقلقا تتلاءم مع تفعيلة هذا البحر الشعري « فاعلن » التي تتحول أيضًا إلى « فعلن » فتعطي إيحاء بإيقاع سير الخيل الجلبة .

وفي المقطع الثاني من القصيدة نفسها يختلف الإيقاع من السرعة والتوثب والخفة القلقة إلى شيء من الهدوء ، ولذلك نجد وحدة الإيقاع في هذا المقطع هي « فعولن » وهي وحدة إيقاع بحر المتقارب ، وأحس – شخصيا – أن الموقف هنا يحتاج إلى شيء من الريث وبعض الأناة يناسب التذكر ووصف الشعور ومحاولة انتقاء الكلمات لوصف الشعور :

تقولين لي : صف شعورك
إذا ما جلسنا بنفس المكان وأطبقت المقلتان

على لحظة عبرتُنا وراء الزمان البعيد
وكنا ظننا بأنّ الذي فات فات
وأن الهوى ذكريات (ص:٥٤)

ثم يعود الشاعر في المقطع الثالث من القصيدة إلى وحدة الإيقاع في المقطع الأول ، ومن قراءته ندرك أنه سريع قلق متوثب في أبياته الثلاثة الأولى ينتقل بعدها في نعومة إلى « فعولنْ » .

في طريقي إليك ،
أراقب كل الوجوه ، أواجه كل العيون ،
أسارع مد الخطى
لعلي أراك وضيئا مطلا
تُلوِّح بين الزحام ، تشير إليّ وتدنو
فتدفعني رغبة لا تحدُّ
لاجتاز نحوك كل المسافات
أطوي الطريق إليك وأعدو (ص:٦٥)

فالمزج هنا بين « فاعلن » و « فعولن » ناعم لا يكاد يدرك عند التحدر الشعري وهذا راجع إلى صدق الإحساس وقوة فيضان العطاء الشعري .

إن ربط البحر بنوع التجربة ما يزال تقديراً شخصياً لا يمكن تعميمه ، ولكني أستشعر ثمة ربطاً بين نوع الإيقاع والتعبير الشعري فى القصيدة المعينة ، ويتضح هذا في القصيدة الثانية التي أشرت إليها من قبل وهي قصيدة « أصوات من تاريخ قديم » وهي ثلاثة مقاطع أيضاً مقطعها الأول بعنوان « سيف الدولة » يناسب موسيقاه أن تكون موائمة للكر والفر والطعان والضرب السريع فيستخدم إيقاع المتدارك :

أدخل حلب الشهباء طليقا أو مأسورًا
أغزو
أطعن صدر الروم وأهتك درع الروم

وأجمع أسلوب الهلكى والمذعورين
أتحول من يوم النصر بيارق وفيالق
ونسورا شما وميامين (ص : ١٢٠)

وأما مقطعها الثاني وعنوانه « أبو العلاء » شيخ المعرة الضرير رهين المحبسين الحكيم المتأني الذي يتحسس طريقه ولا يمشي مندفعا بالطبع فقد كان لابد أن يكون إيقاعه هادئًا رزينًا ثابتًا ، ولذلك يختار له فاروق شوشة تلقائيًا وحدة « مستفعلن » التي تأتي لها صور أخرى متعددة تشي بما يشبه العثرة والنهوض وهي « مُتَعِلُنْ » ، « مفتعِلنْ » ، « متَفْعلنْ » :

الليل في معرة النعمان جاثم عنيد
تلاصقت ألواحه كحائط صفيق
وامتد من حباله الغلاظ وجه فاتك جسور (ص ١٢٦)

وقد كان المتوقع أن يكون إيقاع المقطع الثالث من القصيدة – وهو بعنوان عنترة – سريعا متلاحقا يناسب ما عرف عن عنترة من الإقدام والقوة وسرعة الطعان ، ولكن الشاعر يتناول عنترة من زاوية خاصة بعد جندلته وحيدًا في العراء ولذلك يختار إيقاعًا هادئًا يلائم الأسى والضياع :

منفردًا وتائهًا
منفردًا في ساحة العراء ، هكذا يجندل البطل
ويسكن الصوت الملحُّ ، غير نجمتين ، مقلتينِ
تسبران غور ظلمة الصحراء
تبحثان عن وميض مقلتين : أخريين عن أمل
ويسقط البطل
مضرجا بسيفهِ
مجندلاً على وسادة الأجلْ
صريع لعبة الحياة والردى
ويسكن الصوت ويقبل الصدى (ص : ١٣١، ١٣٢)

إن ديوان « العيون المحترقة » للشاعر فاروق شوشة متعدد العطاء والإشعاع وقد تناولت منه القدر الذي اتسعت له حدقتي لأن التجارب الفنية العالية تشبه مياه المطر تنزل على أرض مختلفة الأنواع ، وكل نوع منها يكشف عن معدنه بطريقة استجابته الخاصة لها .

المبحث الثاني

العطـــش الأكبـــر

ديوان « العطش الأكبر »(١) هو الديوان السابع للشاعر أحمد سويلم في سلسلة عطائه الشعري الموصول الذي يبدأ منذ ما يقرب من ربع قرن بديوانه « الطريق والقلب الحائر » سنة ١٩٦٧ م .

وإذا كان هذا الديوان – شأن دواوين الشعر الحديثة – يحمل عنوان إحدى قصائده ؛ فإن هذا العنوان نفسه يصدق على كل قصائد الديوان ؛ لأنها جميعها تدور في إطار المجال الدلالي للعطش وما يوحي به من الحاجة إلى الماء والريّ . ولذلك – وهذا شيء نادر – قسم الشاعر قصائد هذا الديوان إلى ثلاث « جرعات » جاءت الجرعة الأولى في أربع قصائد ، والجرعة الثانية في سبع قصائد ، والجرعة الثالثة في خمس قصائد . وهذه الجرعات تحاول أن تروى « العطش الأكبر » الذي ما يزال في حاجة إلى مزيد من الري . هذا العنوان – إذن – نابع من تصميم وقصد ، وليس مجرد عنوان يُفتَن به الشاعر ، ويؤخذ ببريقه من غير أن يكون ذا دلالة مرادة مقصودة . وقد نجد في أسماء بعض الدواوين مباعدة بينها وبين المجال الدلالي لمفردات القصائد ، وخاصة تلك التي تتشابه مع العطش الأكبر في العنوان ، وعلى سبيل المثال ديوان « كتاب البحر » للشاعر عبد الوهاب البياتي ، وهو شاعر أثير لدى صاحب العطش الأكبر وقد كتب دراسة عن المرأة في شعر البياتي .

فهناك تطابق ظاهر لافت للنظر بين عنوان هذا الديوان وكثير من المفردات في قصائده من حيث إن المجال الدلالي الذي تدور فيه قصائده الست عشرة هو مفردات البحر والنهر والماء والعطش والغرق إلخ . وقد أحصيت مائة وسبعين

---

(١) الناشر مكتبة مدبولي ١٩٨٦ م .

مفردة من هذا المجال موزعة على القصائد كلها . وقد بدأت أولى قصائد الديوان « أبجدية » بالآتي :

نصفي في ماء النهر
ونصفي الآخر في عينيك

وقد ختمت آخر قصيدة فيه وهي « من تراتيل النهر القديم » بهذه العبارة :

ورأيت خرائط نهري باهتة من غير ملامح
فقبضت خناق الريح .

وثمة سبع قصائد حملت عناوينها كلمات البحر والطوفان والماء والنهر ، وهي : فاتحة للبحر ، والجنون والبحر ، ويُولد البحر ، وحين امتدّ الطوفان ، والعطش الأكبر ، والعودة من جوف الماء ومن تراتيل النهر القديم . وليس معنى ذلك أن القصائد الأخرى قد خلت من مفردات هذا المجال ، بل إن مفردات هذا المجال سيطرت على كل القصائد بنسب متفاوتة بحيث صار البحر وما يدور في إطاره ملمحًا أسلوبيًا من ملامح هذا الديوان .

والإلحاح الدائم على « تيمة » معينة ، أو مجال دلالي معين محدد قد يحوله إلى « رمز » شعري خاص ؛ ولذلك يدور كثير من الصور الشعرية في هذا الديوان حول هذا المجال ، وبذلك يتحول البحر رمزاً كبيراً يفيض بكثير من المعطيات المختلفة المتنوعة ، فنجد البحر هو المعلّم والملهم ، ونجده الحلم والنبوءة ، ويصبح التوحد معه والفناء فيه أحد معالم هذه القصائد ، وتجتمع الأضداد إذ يختلط الوهج بالبحر فنجد موجًا من جمر :

في أقرب موج ألقيت الكومة حتى
ينطفيء الوهج بهذا البحر
لكن الوهج أحال البحر الساكن
– عاصفة هوجاء –
– وموجًا من جمر –

فزعت حيتان البحر
اصطرعت أسراب الطير
اهتزت طبقات الأرض الساكنة
تفجرتُ تناثرتُ توحدتُ مع الموج
أتحرر من هذا القيد المشدود على رئتي
كلّ صباح تأتيني أحلامي فوق الأرض
تقف على شط البحر
تدعوني أن أنسجها ثانية في الليل
وأنا .. غذّاني ملح البحر
انتفخت أوردتي بالملح وباللهب وبالمد
لا حاجة لي أن أحلم
أو أخرج من جسدي وأعود . (بعيداً عن الحلم ص :١١)

والبحر دائمًا مشتهى « ساكن في ضلوعي اشتهاؤك يا بحر » مع أن البحر قاتل « إنّ عينيّ يا قاتلي الآن تستعذب الغوص » ويتحول البحر نفسه إلى أن يصبح هو الذي يُحتوى :

داخلي البحرُ والشعرُ والليل والشمس والسكر
كل الرؤى بين قبضة كفي اعتصارْ
يا رؤى العين إني خلقت جديدًا من البرق والرعد
والموج والعصف والزلزلات العيده .
راحل بين عينيك أنظر كل الذي سوف يأتي مع المد .
كل ما قد أود
ومالا أودّ
فاقبضينيَ غرسًا من الوهج المستعر
وابدئي الآن عمر الدوار ..
إن بقلبي جنونا من البحر
لا ينحسرْ

وكذلك نجد صور البحث عن البحر ، وامتلاكه حينا ، والضياع أمامه أحيانا :

لا أملك للبحر خرائط
أبحث عمّن يمنحني بحرًا أو ظلاً
أو يمنحني خمرًا للمجهول

ويمثل البحر كذلك التطهر والاغتسال من خطايا الأرض :

قال سوف أذيبك في الملح تُسْقِط فيه خطاياك في الأرض
قلت أقسم أن أُسلم الآن خطوي إليك لأبرأ

ويتحول عشق البحر إلى جعله رمزًا لكثير من الدلالات الشعرية المتنوعة بحيث يصبح « البحر الشعري » هو الوطن ، وهو الشعر ، وهو حلم المستقبل وهو الحب ، وهو التطهر ، وهو الثورة على الحياة الراكدة والرغبة في التغيير ، وأخيرًا يصبح قدر الشاعر :

مكتوب فوق عيوني الآن
أن أسبح فوق الألواح المتكسرة بقلب الأمواج
مسموح لي أن أكتب أصدق ما أملك من أشعار
أن أحكي ما خفي من الأسرار
أن ألقي فوق الشاطيء قلبا يولد في البحر
ويُجَنُّ جنون البحر
يتعلم كيف يخوض وينبض نبض البحر وكيف يغني للبحر

مسموح أن أمنح هذا القلب اللغة المنسية من زمن . أن أجمع كل ملامح وجهي المتكسرة على الأمواج . أن أغسلها بمياه القلب النابضة بلون الحب وأقدمها في ميلاد البحر .

وهكذا يصبح البحر بحق رمزًا كبيرًا في هذا الديوان كلّه ، ولم يتخل الشاعر على امتداد قصائد الديوان عن الصور النابعة من هذا المجال ، وحين تتعاون

بعض « التيمات » الأخرى في تكوين صور هذا الديوان نجدها كذلك تمتح من البحر وتغترف منه ، فهناك صورة « الارتحال الدائم » ويعبر عنها هذا الديوان في صور مختلفة بحيث تكشف دور الشاعر عامة ، إذ عليه وحده أن يجلب النار لقومه ، وعليه أن يكون دليلهم إلى الخير والحق والجمال ، وهو يشعر - كذلك - أنه هو النبي المغضوب عليه من قومه في الوقت نفسه مع أنه العرّاف الذي يسأل ويُسأل ، وهو المدّ في بحر الأوجاع المرة . في قصيدة « غياب الفارس » وهي مرثية مهداة إلى صلاح عبد الصبور يقول :

أيقظ يا وطني حسّك واسأل
عن آلام الشعراء
موت الشاعر لا يعني رقما يسقط من أرقام
موت الشاعر يا وطني
موت للضوء وموت للحب وموت للأحلام

وتعكس قصيدة « عن أحزان الشعراء » - وهي مهداة إلى روح الشاعر فوزي العنتيل - بعض ما يعانيه الشعراء ، وأهم ما يعانونه هو أنهم يحرثون في أرض جرداء لا يعرفها العسس المتعنت خلف الجدران .

« الرحلة » من الصور الملحّة في هذا الديوان كذلك ، ولذلك يكثر الفعْل « أرحل » بضمير المتكلم ، وما يصاغ من مادته ، وهي دائمًا رحلة فيها معاناة وألم وإحساس بالغربة والوحشة ، وإحساس بأن الارتحال قدر مقدور لا يملك سواه :

أرحل الآن تلفح وجهي الرمال
أرحل الآن مثل الطيور الطريده
أرحل قافلة لا تكف عن السير

ويقول أيضًا :

رحت وحيدًا أبحر
أجريت سفينة إبحاري

منقسماً أبحر فى صمت ترصدني أحزان الأعين فوق الشاطىء ويناوشني
خمر المجهول

رحت وحيداً أسأل ملح البحر وأسماك البحر

ونجده يقول :

لا أملك إلا أن أبحر منقسمًا أن أصرخ ، أن أشكو الجوع ، العطش الأكبر ، أشكو حزن الأعين .

فهناك أعين حزينة فوق الشاطيء ، والشاعر هو الذي يشكو حزنها وجوعها وعطشها وهو في رحلته هذه منقسم بين الرغبة في البقاء والرغبة في الارتحال ، ولكن « خمر المجهول » دائمًا تناوشه ، وتدعوه للمغامرة .

إن الحديث عن المجالات الدلالية التي تشيع في ديوان شاعر من الشعراء يعد في الوقت نفسه حديثًا عن منابع صوره الشعرية التي تشكل كثيرًا من قصائده ، كما يُعد حديثًا عن معجمه الشعري ، وينبغي دائمًا الاعتقاد أن هناك فرقًا بين المفردات من حيث هي مادة في اللغة وبينها من حيث هي مادة في العمل الشعري ، إنها تكتسب في الشعر دلالات جديدة ولا شك ؛ فإذا كانت هذه المفردات معتادة في الاستعمال اللغوي العام فإنها تصبح غير معتادة في مفاهيمها الجديدة ومعالجتها الشعرية . إن المعالجة الشعرية للمفردات اللغوية تحولها إلى وسيلة من وسائل الشعر المعروفة كالمجاز أو الاستعارة والتشبيه ، وقد تعلو بها فتجعلها « رمزًا » من نوع ما . وعندما ترق إلى درجة الرمز فإنها يصبح لها مدًى أبعد ومفعولاً أقوى ، لأن الاستعارة مع أنها عصب الشعر لا تعدو أن تكون وسيلة للبيان وطريقة من طرقه ، أما الرمز فإنه يَعْرِضُ لنا شيئًا ما بصفته أمرًا واقعًا ، ومن هنا يحقق مفعولاً أقوى ، ومن هنا أيضًا قد يكون غامضًا ويحتاج إلى دربة وقدرة على التأويل ، ولا شك أن غموضه حينئذ سيكون غموضًا ناتجًا عن عدم اعتيادنا للعالم الذي يقدمه لنا . صحيح أن هناك أسبابًا متعددة للغموض ، وقد تكون كثرة المجازات أحياناً من مظاهره ، كما قد يكون التداعي الحرّ ، أو إشارة الشاعر إلى مطالعاته الخاصة بطريقة غير ناضجة ، أو محاولته حشد كثير من الصور

في حيز محدود ضيق من أسباب الغموض ومظاهره ، لكن يظل الغموض الناتج عن غربة العالم الذي يصوره الشاعر وعدم اعتياد المتلقي له أهم ألوان الغموض في الشعر المعاصر .

إن قصائد ديوان العطش الأكبر لا تقدم لنا عالمًا غير مألوف ولكنها تستخدم ما هو مألوف لتجعل منه شيئًا جديدًا . ولما كان الشعر في جوهره كسرًا للمألوف فإن قصائد العطش الأكبر توحي بشيء من ذلك في عدة أساليب ، منها بدء القصائد نفسه ، إذ تبدأ القصيدة بما يُشعر القاريء أن هناك كسرًا للمألوف المعتاد ، كأن تبدأ القصيدة مثلاً بحرف عطف كما نراه في قصيدة « غياب الفارس » هكذا :

وترجّل ثم تهاوى
زلزلَ أعماق الأرض الحجرية

وكأنها تقص علينا قصة هذا الفارس الذي غاب فجأة ، لقد كان من أمره كذا وكذا « وترجّل ثم تهاوى » والفعل مسند إلى ضمير الغائب ، والقصيدة عن غياب الفارس . أما قصيدة « من تراتيل النهر القديم » فإنها تبدأ هكذا .

وتحدثني حتى يخفت صوتك ويلف حديَثك صمتٌ مذبوح ويغطيه الزهر
يرتّل غربته العشاق

والفعل المعطوف في أولها مسند إلى ضمير المخاطب ، فالنهر القديم ماثل قائم يتوجه إليه الحديث ولكن صوته خافت واهن ضعيف بما يتلاءم مع القِدم وكبرة السن .

وأحيانًا تبدأ القصيدة بجملة فيها تقديم ماحقه التأخير ، فتدفع الجملة عنصرًا من عناصرها في المقدمة يوحي بلفت الانتباه وإثارة الدهشة ، ففي قصيدة « الجنون والبحر » نجدها تبدأ هكذا :

ساكن في ضلوعي اشتهاؤك يا بحر
إني تحدرت من سافيات الرياح ومن غضب الآلهه .

وقصيدة « العطش الأكبر » تبدأ هكذا :

منقسمًا أبحر في صمت ترصدني أحزان الأعين .. إلخ

وقصيدة « أما بعد » أيضًا تبدأ بدفع عنصر ينبغي أن يتأخر إلى المقدمة :

عبثا يترقبني من شق في السور
عبثا يتخفى في ورق الشجر وبين تلال العشب
وتمحو آثار القدمين خراف منكرة وكلاب

وأما قصيدة « العودة من جوف الماء » فإنها تبدأ بقسم يذكرنا ببدايات بعض السور القرآنية وخاصة سورة الفجر التي تبدأ بقوله تعالى : ﴿ **والفجر وليال عشر** ﴾ حيث يستخدم الشاعر هذا النمط القرآني ويحاول الإيحاء به فيقول :

والبحر
وسواحله العشر
والمد القاسي والجزر
سوف يعود النجم الغائب للفلك الدوّار

وتستهدى قصيدة (أ.ب) النمط القرآنى أيضاً فتبدأ بحروف **مقطعة**، ولكن القصيدة تستغل مادة « ألف » ورسمها الكتابى في تداعي المعاني المرادة :

– ألفٌ
هل تألفني الآن
ألفٌ تمتد قلاعًا في وجه الريح
رمحًا أرشقه في قلب الحيتان
هل تألفني الآن
أم أنك تأبى أن يألف موجك مثلي

وتستمر القصيدة على هذا النحو ، كل مقطع يبدأ بحرف من حروف (أ ب ج د هـ و) والمخاطب في كل هذه المقاطع هو البحر الذي تحول – كما أسلفت – رمزًا يتسع لمدلولات تتنوع بحسب المتلقي .

وعلى ذكر بدايات القصائد يلاحظ كذلك أن البيتين الأول والثاني في كل قصيدة يختتمان بقافية موحدة في أغلب الأحيان ، يحدث ذلك فى قصائد : الأوسمة ، ووجهي على جبل في الرياح ، والجنون والبحر ، والزمان حين لا يجيء وعن أحزان الشعراء ، ومن تراتيل النهر القديم برغم أن القصائد كلها من الشعر الحر الذي لا يشكل تماثل القوافي أحد ما يلتزم به . وهذا التوافق عفويّ يؤدي إلى تماثل صوتي فى أول القصيدة حتى يوحي باختلاف الشعر عن النثر ويوحي أيضاً بأن « الصوت » في الشعر مهم أهمية المعنى .

مما يلحظ على هذه القصائد أيضًا أنها قصائد متعددة الأصوات فمعظم هذه القصائد ليست أحادية الصوت مما ينفي عنها الغنائية ، فهي قصائد درامية مليئة بالحركة والحيوية ، ولعل تمرس الشاعر بكتابة المسرحية ساعده على استخدام هذا الأسلوب الشعري ، ولذلك نجده يصف « المشهد » أيضاً . في قصيدة « من تراتيل النهر القديم » نجد الحوار بين « المتكلم » والنهر ، ونجد وصف المشهد أثناء الحوار ويحرص الشاعر على وضع هذا الوصف بين قوسين :

(صمت النهر قليلا
كوّر في منبعه ماءه
وانطبقت دلتاه على أضراسه
أجهش يبكي أوجاعه)

ويبدأ النهر في الحديث بعد هذا الوصف

- ياولدي.. لا تحزن مثلي.. لاتتكدر
خذ مني الصبر
وخذ من جوفي وهج الجمر.. إلخ

وفي قصيدة « فاتحة للبحر » وهي حوار بين « المتكلم » والبحر يذكرنا بمحاورات الصوفية « المريد والشيخ » ويكثر فيها « قال » و « قلت » وفيها كذلك وصف المشهد :

أطرق البحر أمواجه .. شم رائحة الدمع في القلب
همّ يحاورني :

في قصيدة « العودة من جوف الماء » نجد صوت المتكلم والبحارة - ولعلهم الشعراء السابقون - وصوتا تحمله الريح - ولعله صوت الإلهام - وصوت البحر . وفي قصيدة « حين امتد الطوفان » نجد صوت « المتكلم » الشاعر وصوت الجدّة وصوت عروس الماء . وكل قصيدة تسلك سبيلاً مختلفًا في إدارة الحوار بين أصواتها . وهذه القصائد على كل حال بما امتلكته من هذه الصبغة الحوارية تعد من أغنى قصائد الديوان وأحفلها بالحركة والحياة .

غالبًا ما ترتكز القصيدة في « العطش الأكبر » على دعائم أساسية تتكرر في كل جزء من أجزاء القصيدة ومن زاوية مختلفة . قصيدة « الأوسمة » على سبيل المثال تبدأ بالإشارة إلى ثلاثة عناصر أساسية هي « الصوت » :

لحظة وتنادين عند الشفق
و« العينان » :
لحظة وتلوح مع الضوء عيناك
أصعد أقرأ فيها كتاب الألق
و « الوجه » :
لاح وجهك يمنح وجهي الأمانَ
يعلمني لغة العشق
جاء يضاحكني يغسل الحزن في القلبِ
يمنحني الأوسمه
إنني الآن أحفظ كل ملامح وجهك
لن تستطيع الرياح القديمة أن تنزف الآن

فهذا الجزء من القصيدة يحدد « الكشف » والوضوح والظهور ، ولما كان الصوت أسرع بحيث يسمع المرء مالا يراه بدأت القصيدة بـ « لحظة وتنادين عند الشفق » والنداء يؤدي إلى التنبه والاستعداد والتطلع جاء بعدها « لحظة وتلوح مع

الضوء عيناك » والظهور يكتمل في الضوء ، وتتدرج الرؤية حتى تشمل الوجه كله ، وهو وجه يمنح الأمان ويعلم لغة العشق ويبعث السرور ويغسل الأحزان في القلب . وتترك القصيدة المتلقي يحدس بصاحبة هذا الصوت وهاتين العينين وهذا الوجه في هذا الجزء من القصيدة .

في الجزء الثاني منها يتحول المتكلم إلى حارس أمين لصاحبة هذا الصوت وهاتين العينين وهذا الوجه ، وتقدم القصيدة بعض الإشارات التي تكشف شيئًا ما عن صاحبة هذه الملامح التي أصبحت محفوظة لديه :

أحرس وجهكِ – لا يحتويني النعاس –
أحرس الآن نهرك
– لا أدع الغير ينهلهُ –
أحرس الآن عشبك فيْءَ نخيلكِ
كلّ مواويلك الخضرِ
– يشدو بها ساهر في الليالي النديّةِ –
أحرس عينيك حين يطل الزمان القديمُ
– يحدث عنك .. ويحمل في صدره الأوسمة –

تكرر الفعل « أحرس » هنا أربع مرات ، وأما الشيء الذي يُحرس فهو العناصر الثلاثة التي ظهرت في الجزء الأول – جزء التجلّي والظهور والكشف – الوجه « أحرس الآن وجهك » ولكن هذا الوجه يتحول إلى نهر « أحرس الآن نهرك لا أدع الغير ينهله » والصوت المتمثل في المواويل الخضر التي تسري بين العشب وفيء النخيل « أحرس الآن عشبك .. فيء نخيلك كل مواويلك الخضر » والعينان « أحرس عينيك حين يطل الزمان القديم » فالعناصر الثلاثة « الصوت والعينان والوجه » التي ظهرت في الجزء الأول من القصيدة هي نفسها التي تتوجه إليها الحراسة في الجزء الثاني . وهي نفسها التي تظهر في الجزء الثالث من القصيدة بطريقة أخرى حيث يتوحد معها من خلال « الوجه والعينين والصوت » كذلك :

صرت وجهك منذ تشربت ضوءكِ
صرت عيونك منذ اشتعلت اتقادا .. ووجدا
صرت صوتَكِ
منذ أرحت فؤاديَ فوق وسائد نهرك
أزرع نبضا وحلما ووعدا
صرت منك ومني
توحّد قلبي وقلبك

إن صاحبة الوجه والصوت والعينين لها نهر وعشب وظلّ نخيل ومواويل خضراء يحرسها ، ويتوحد معها بحيث يصير المتكلم هو الوجه والعينين والصوت ويأتي المقطع الأخير تأكيدًا لهذا التوحّد :

أعلم حين تغيبين أنك ملء دمي تسبحين وتسرين
أعلم حين تعودين
أنك جئت إليّ تفرين
أفتح قلبي جناحين
بالشوق تشتعلين
أحسّ بدفء الشفق
ومعًا نتواعد ..
نغرس حلم السنابل
عرس الطفولة
لا نفترِقْ

فهذا التوحد من أجل غرس « حلم السنابل » و « عرس الطفولة » الخصب والمستقبل السعيد المتجدد .

هل يمكن أن نقول إنه يعني بذات الوجه والصوت والعينين الوطن ؟ ليس هناك ما يمنع من ذلك مادام في بناء القصيدة ما يسمح بذلك ، ولعل الإشارات الدالة من العشب وفيء النخيل والنهر والمواويل الخضراء ما يدل على ذلك .

والواقع أن هذه هي قيمة الرمز ؛ إذ يسمح بأن يفسر بأكثر من تفسير ، وبذلك تصبح القصيدة أكثر خصوبة وعطاء . وهذه أهم سمات القصيدة الحديثة فهي لا تتناول مضمونا محددًا ضيقًا ، ولكنها تفجر لدى المتلقي أشواقًا روحية مختلفة وإثارات شعورية متنوعة ، ويتلقاها كل قاريء بحسب قدرته على الاستجابة ، ومع ذلك فإن نغم القصيدة نفسه يعدّ هدفًا في ذاته لأنه كاف في الإحساس بالانتقال من مستوى اللغة العادية إلى مستوى اللغة الشعرية ، ومن هنا فإن قضية البحث عن المضامين الشعرية قضية ليست ذات معنى ، فالشعر ضرب من الصياغة وجنس من التصوير .

وقاريء هذا الديوان يجد أن هناك تجارب معينة تلح عليه وتستولي على مشاعره أثناء قراءة قصائده منها تجربة العذاب بالشعر والفرح به والاعتزاز بالدخول في مملكته ، ومنها تجربة الوطن بصفته قيمة عليا ، وقضية الإنسان في الحياة وغربة روحه وعذابه القدري ، وغربة الشعراء ودعوتهم اللاهثة للخير والحب وهي تشكل تجارب هذا الديوان « العطش الأكبر » فالعطش هنا عطش للخير والحب ، والارتحال إنما يكون من أجل أولئك الذين يقفون على الشاطيء محزونين يرتقبون .

لقد تشابهت قصائد هذا الديوان في معجمها الشعري وفي صورها الشعرية بحيث يمكن أن يكون هذا الديوان كله قصيدة واحدة طويلة مقسمة إلى ست عشرة قصيدة فرعية ، وساعد على هذا أيضًا أن جميع القصائد جاءت من بحر عروضي واحد هو « المتدارك » ماعدا قصيدة واحدة هي قصيدة « الزمان حين لا يجيء » فقد بدأت ببعض الأبيات من بحر الرجز ثم سرعان ما تحولت إلى البحر الأثير المتدارك ، وانتهت بثلاثة عشر بيتًا من بحر الخفيف . ولعلّ ختامها ببحر الخفيف يناسب من أهديت إليهما القصيدة فهي « إلى ذكرى حافظ وشوقي » وهذه الأبيات « الموزونة المقفاة » تستوحي قصيدة حافظ

وقف الخلق ينظرون جميعا   كيف أبني قواعد المجد وحدي

وبعض صور شوقي في همزيته :

همت الفلك واحتواها الماء

يقول الشاعر أحمد سويلم :

يقف الخلق يسألون جميعا   كيف يلهو في أرضنا غرباء
أمن العدل أنهم يسلبون الْ   أرض منا وتحتوينا السماء
أمن العدل أنهم يذبحون الْ   أمس واليوم والمنى كيف شاءوا
أي وجه هذا الذي فقد الما   ء ولم يستعر عليه الحياءُ

إلخ

لكن الشاعر ينوع في تفعيلة بحر المتدارك هذه بين « فَعْلن » و « فاعلن » وإن كانت « فاعلن » قد جعلته ينزلق إلى « فعولن » وهي تفعيلة بحر المتقارب في بعض الأحيان .

بقيت لي ملاحظة أخيرة على طريقة التوزيع الكتابي للبيت – وهي هنا موجهة إلى شعراء الشعر الحر عامة – وهي أنه ينبغي أن يكون هناك تقليد متبع لذلك بحيث يُظهر « نغمة » البحر في المقام الأول لأن ما يتبعونه الآن يجنى على الإحساس بالموسيقى جناية كبرى سيكون أثرها ضارًّا على من يحاول كتابة الشعر من الناشئين .

المبحث الثالث

لو أنفيك من زمني

« لو أنفيك من زمني »[1] هو عنوان الديوان الثاني للشاعر عبد الحميد محمود ؛ فقد صدر له من قبل « باب إلى الشمس » (١٩٨٠) . وهو يواصل عطاءه الشعري منذ أكثر من خمس عشرة سنة . وحصاد هذه الرحلة الشعرية حتى الآن ديوانان ومسرحية شعرية بعنوان « الرجل من عالم آخر » .

وهذا الديوان يحتوي على سبع عشرة قصيدة تزاوج في استعمال القالب الشعري إذ تتوزع القصائد على نمطي الشعر : شعر البيت وشعر التفعيلة أو الشعر الحر . من هذه القصائد خمس قصائد فقط من نمط شعر التفعيلة ، واثنتا عشرة قصيدة من الشعر الذي أفضل له تسمية « شعر البيت » ؛ ومن هنا ندرك أن الشاعر أميل إلى شعر البيت منه إلى شعر التفعيلة أو الشعر الحر ، ولا أريد أن أقول إن هذا يعد ميلاً عامًا إلى شعر البيت في هذه الفترة بعد تجربة ما يقرب من نصف قرن مع الشعر الذي يسمى الشعر الحرّ فالشاعر ما يزال في أولى مراحل عطائه الشعري ، ولعله متأثر ببداياته الأولى التي كانت كلها من نمط شعر البيت .

ومن الملاحظ في هذا الصدد أن القصائد الخمس التي كتبت من شعر التفعيلة تحفل بالقافية الموحدة كما في قصيدة « صرخات الثوب الممزق » التي تشيع فيها قافية غالبة متأثرة ببيت المطلع :

من خان خانْ
لا ردّه صوت الضمير ولا ضجيج الديدبانْ

ولعله استجابة لهذا المطلع حاول التركيز على قافية النون الساكنة المردفة بالألف ، لأنه ردده في القصيدة خمس مرات بعد المطلع إذ نجده يختم كل مقطع من

---

(١) الناشر : دار الهداية للطباعة والنشر ١٩٨٦م .

القصيدة بهذه الجملة « من خان خانْ » ويرددها مرتين في ختام القصيدة فكانت القافية الموحدة : النون الساكنة المردفة بالألف تأتي قبلها في مواضع من المقاطع تهيئة لهذه الجملة الأثيرة المشحونة بقدر كبير من الأسى والتصميم .

ويحس القارىء لهذا الديوان أن الشاعر – كما حاول أن يملأ الشعر الحر بالقافية بما يقربه من شعر البيت – قد أدخل بعض التطوير على شكل القصيدة من شعر البيت بما جعلها قصيدة غير تقليدية بالمفهوم المتوارث . ومن أنواع هذا التطوير ما يأتي :

أولاً : تقسيم القصيدة إلى أجزاء ، كل جزء منها بعنوان مستقل بحيث تتكامل هذه الأجزاء دلاليًا في إطار القصيدة كلها . وكل جزء من هذه الأجزاء يستقل بقافية مختلفة غالبًا عن قافية الأجزاء الأخرى . فقصيدة « أربعة أقنعة لوجه عربي » – على سبيل المثال – تتكون من أربعة مقاطع هي : قناع قديم ، وقناع غريب ، وقناع رديء ، وقناع مستقبلي . وقصيدة « توحد بالزمن الماضي » تتألف من ثلاثة مقاطع هي : صرخة ، وإبحار في الماضي ، وصدمة . وقصيدة « إحالة على ألف ليلة وليلة » تتكون من ثلاثة مقاطع هي : ليلة أولى ، وليلة وسط ، وليلة في الربع الأخير . وقصيدة « قصة حب » تتكون من أربعة مقاطع : مدخل ، وارتباط ، وفجاءة ، ونهاية تساؤلية .

وهذا الأسلوب مستخدم بكثرة في الشعر الحر ، ولكننا نجد عبد الحميد محمود يستعمله في شعر البيت بطريقة موفقة ، ويوظفه لخدمة بناء القصيدة ، والتدرج بها حتى تصل إلى قالبها المكتمل .

ثانيًا : يحاول الشاعر أن يستخدم أنواعا من « الضرب » في قصائد شعر البيت غير مستعملة في الشعر القديم ؛ فهو مثلاً يستخدم في قصيدة « أربعة أقنعة لوجه عربي » – وهي من بحر الرجز – تفعيلة « مستفعلان » في مقطعين منها وهذا الضرب غير مستخدم في أي صورة من صور الرجز التقليدي يقول :

على الجبين نجمة وآيتانْ وفي العيون دمعتان تهميانْ
ولحيةٌ عطرها الفجرُ ندًى فاستغفرت عشقا وصلّى حاجبانْ
يأيها الوجه المصلي ما الذي بدّلتَ في أعماق أعماق الزمان
على مدى نورك سيف وكتا بٌ حوله عصفورتان تصدحانْ

وفي قصيدة « توحد بالزمن الماضي » أيضًا يقول :

مرهقةٌ كل تجاعيد البيوتْ نوافذ عشش حولها السكوتْ
مداخل مفغورة أفواههـا والعابرون يعبرون في صموتْ

كما يستخدم تفعيلة « متفاعلان » في ضرب الكامل التام ، وهذا الضرب لا يستخدم إلّا في مجزوء الكامل ، فيقول :

هذا هو الحزن الذي لا تعرفين ليست دموعي مثل دمع الآخرينْ

وهذا الاستخدام الحديث لهذه الأضرب أثر من آثار الشعر الحر ، فالشعر الحر هو الذي يستخدم « مستفعلان » في الرجز و « متفاعلان » في الكامل حيث لا يوجد فيه مجزوء أو تام . ولكن الشاعر طعّم الشعر المصوغ وفقًا للنظام القديم بمستحدثات الشعر الحر مع أنه يكتب من نظام الشعر القديم باقتدار حتى إنه ليكتب من بحر المنسرح وهو بحر أهمله كثير من الشعراء المعاصرين .

ومن الأضرب التي يستحدثها في بحر الرجز كذلك تفعيلة « فَعُولْ » في مقطع من مقاطع قصيدة « قصة حب » يقول :

عيناك نجمتان تبحثان في تزاحم الوجوه عن مدارْ
تجمعت تلك الوجوه فجأة فأحكمت من حولك الحصارْ
عيونهم أعشاش حزنهم وفي أنوفهم مداخن الغبار

وهذا الاستخدام المستحدث أثر من آثار الشعر الحر كذلك . وهكذا نرى الشاعر برغم ميله إلى القالب الموروث يطور فيه ويغذيه بما أحدثه الشعر الحرّ ، فيحدث بذلك تزاوجًا جديدًا بين النمطين .

ثالثًا : نجد في قصائد الشعر التقليدي في هذا الديوان أن الشاعر يحاول أن يقيم توازنًا بين غرابة البحر المستخدم ، وسهولة اللفظ أو العبارة بحيث يشعر قارئه أن هذا البحر مألوف مأنوس وليست هناك غرابة ما ، فشعره من بحر المنسرح مثلاً سهل العبارة جدا ، وبذلك يضع عبارة سهلة مألوفة في قالب أو وزن غير مألوف فيحدث التوازن الفريد الذي أشرت إليه ، يقول في قصيدة « شمسك وضباب غربتنا » :

يأيها الحلم ما لأنفسنا   عنْ فجرها في الظلام تغتربُ
أبحث عن صورة مسافرة   خلف الغمام البعيد تحتجب
كل الذي حولها يدافعني   فالهَوْلُ دون الوصول والنصبُ
والأمنيات التي تراودني   بيني وبين امتلاكها الرِّيَبُ
تمتدّ عبر الزمان أحجبةً   هيهات عن مقلتيّ تنسحبُ
عيناك لي في ضباب غربتنا   شمس تجلّت فكشّفتْ سحبُ
عيناك لي يا حبيبتي وطنٌ   له حياتي ، وقلّ ما أهبُ

ويقول في قصيدة « أغنيتي » – وهي أيضًا من بحر المنسرح – وهي قصيدة يتغنى فيها بالشعر للشعر :

أضعتها أم أضاعها الزمنُ   في رحلة ران فوقها الشَّجَنُ
كانت بثغرى وكنت أعزفها   حين تلفّ المدائنَ المحنُ
نسيتها ؛ لا . فإن أغنيتي   لما تزل تحتفي بها الأذنُ
في كل عرقٍ تئن رعشتها   فينثني فرحةً لها البدنُ

ويستمر هذا الإيقاع المجدول من إيقاع البحر غير المألوف والنسج اللغوي المألوف محدثا هذا النغم الحلو الشجي ويطرد حتى يأتي إلى نهاية القصيدة دون نشاز في البحث عن الأغنية المفقودة :

إني أرى في السماء أغنيتي   مدينة ليس مثلها مدنُ
ولحن حبي هناك يعزفه   مسافرٌ في غنائه شجن
منذا تُراه يردّ أغنيتي   ولو بعمري ، ويرخص الثمنُ

أريد أن أقول من خلال هذه الملاحظة إن الشاعر استطاع الفكاك من العبارات المحفوظة و « الكليشهات » الخاصة بمثل هذا البحر التي تجتذب بعض الشعراء الذين لم يمرنوا بعد على استخدامها ، وأريد أن أقول أيضًا : إن هذا الاستخدام السهل المحبب لهذه الأبحر سوف يحبب الشعراء الناشئين فيها ويدعوهم إليها وهذه حسنة تحسب بتقدير لصاحب هذا الديوان .

* * *

يستلفت قارىء ديوان « لو أنفيك من زمني » عدد من السمات الفنية الخاصة به برغم اشتراك عدد من الشعراء فيها وتميز بعضهم في مجالها ، ومن هذه السمات الأسلوبية :

١ – استخدام المعطيات التراثية ، وهذا جانب ألح عليه كثير من الشعراء المعاصرين ، فنحن نجد في هذا الديوان « وأد الطفلة » و « ناقة البسوس » .

الرأس أشعث مغبرّ كغابة من الأشواك فوق رابيه
يعشش الخواء في جحورها وكل فكرة تفح قاسيه
تفح فكرةٌ لوأد طفلة.. فربما تصير يوماً زانية
وفكرة تفنى قبيلة بأسرها.. فناقة البسوس غالية

ونجد أيضًا « الحجاج » و « عثمان » وقتله :

من أي عهد تبتدي خطوطه .. عميقة بعمق تاريخ العربْ
لما هوى سيف على « عثمان » .. يومها تفرّق الطريق وانشعبْ
الوجه نفس وجهنا من الندوب .. ألف « حجاج » أتى وما ذهبْ

ونجد « إحالة على ألف ليلة وليلة » وهي قصيدة مقسمة إلى ثلاث ليال ، وصياغتها تستوحي العبارة المأثورة في بدء النصّ :

كان ياما كان ..
..في سالف عصرٍ وأوانْ

وندرك الحوار فيها بين شهر زاد وشهريار من غير إشارة إليهما حيث ينتهي

كل مقطع بهذا البيت
المقطع الأول : آه يا مولاي ..
قولي .. هل تُرى ذا الأمر كان ؟
المقطع الثاني : آه يا مولاي ..
زيدي إنني ماعدت أقوى
المقطع الثالث والأخير : آه يا مولاي ..
كفّي ليلنا ينشق ظلما

ونجد صورة استباق الباب وهي مستوحاة من سورة يوسف :

وجهان يستبقان نحو الباب يقتتلان
وجه تلون بالخطيئة حوله من كل ناحية دخان
وجه تفزع فاستجار بكل أحجار البيوت
بكل أشجار الحقول
من خان خانْ .

والذي يعنيني هنا هو طريقة استخدام المعطى التراثي فأساليب الشعراء بالطبع تختلف في هذا المجال . وصاحب ديوان لو أنفيك من زمني يستخدم وسيلتين أولاهما : ذكر المعطى التراثي صراحة داخل بنية صورة جزئية من صور القصيدة ليترك دلالته مفتوحة توحي للمتلقي بأبعادها المختلفة كقوله مثلاً :

تفح فكرة لوأد طفلة فربما تصير يومًا زانيهْ
وفكرة تفنى قبيلة بأسْـ ـرِها فناقة البسوس غاليه

هنا نجد أن المعطى التراثي « وأد الطفلة » و « ناقة البسوس » مذكور للاستثارة فحسب ، لكن القصيدة ليست مبنية عليه بأسرها .

وثانيتهما : الإيحاء بجو المعطى التراثي واستخدام أسلوب مماثل له دون التصريح ببعض عناصره ، وهذا ما نجده في قصيدة « إحالة على ألف ليلة وليلة » حيث تستوحي القصيدة ألف ليلة وليلة وتبنى كلها على نمطها دون ذكر عناصر منها صراحة . وهذا النمط أنجح من النمط الأول في استخدام الشاعر .

٢ - التنوع داخل الوحدة وهو يتمثل أظهر ما يكون في قصيدة « أربعة أقنعة لوجه عربي » حيث تعمد القصيدة إلى صورة اللحية والحاجبين فتعرضها في كل قناع من الأقنعة الأربعة بطريقة تناسبه ، ففي المقطع الأول « قناع قديم » تصور اللحية على أنها قُمعيّة مصفرّة مثل خيمة مقلوبة فى الصحراء، وأما الحاجبان فكثيفان مثل خيمتين أيضًا .

ولحية قُمعية مصفرة كخيمة مقلوبة في البادية
والحاجبان أسودان خيّما على عيون قاسيات قانية

وفي المقطع الثاني - وهو بعنوان « قناع غريب » - تعود القصيدة للحية والحاجبين فتعرضهما بطريقة أخرى حيث نجد اللحية معطرة بندى الفجر والحاجبين يصليان

ولحية عطرها الفجر ندًى فاستغفرت عشقا وصلّى حاجبان

وفي المقطع الثالث - وهو بعنوان « قناع رديء » - لا نجد اللحية فالوجه حليق باهت ، ولا نجد سمة واضحة للحاجبين فقد ترهلت خطوط الوجه - والحاجبان من خطوطه - من التخمة والتعب :

وجه حليق باهت ترهلت خطوطه من تخمة ومن تعب

وفي المقطع الرابع والأخير - وهو بعنوان « قناع مستقبلي » - تعود القصيدة لملامح الوجه تخفي الحاجبين وتجعل له نصف لحية ونصف شارب مشوه:

ونصف لحية ونصف شارب مشوه يدور تحته لسانْ

فالمقابلة بين هذه الصور المتنوعة للملمح من ملامح هذا الوجه وعرض هذا الملمح بطرق تناسب القناع الخاص ربطت بين أجزاء القصيدة بحيث صارت معارض متنوعة من زوايا مختلفة لشيء واحد .

٣ - الوحدة في التنوع أو اتفاق البنية العميقة لمقاطع القصيدة الواحدة مع اختلاف البنية السطحية بالطبع ، وتظهر هذه السمة بوضوح في قصيدة « توحد بالزمن الماضي » التي تثير فينا الإحساس الحاد بالخيبة المرتقبة والهزيمة المتوقعة نتيجة

للإذعان والصمت والرضا الذليل بما هو كائن ، فتبدأ القصيدة بـ « صرخة تصف هذا الإذعان الذليل :

مرهقة كل تجاعيـد البيـوت نوافـذ عشش حولها السكوتْ
مداخـل مفغُـورة أفواههـا والعابـرون يعبرون في صمـوتْ
من نكس الرؤوس من . من مزَّق النفوس مَنْ. من هدّ أعصاب البيوت

بعد هذه الافتتاحية التي صورت انعكاس الإرهاق والصمت الكئيب من أصحاب البيوت على البيوت نفسها ، وهذا السؤال عمن نكّس الرؤوس ومزق النفوس وهدّ أعصاب البيوت تعرض القصيدة مشهدين أولهما تحت عنوان «إبْحار في الماضي » فتقدم لنا شيخا يُسْحَبُ مقموعا مكبلاً بالأغلال ويراه العابرون ولا يعترض أحد ولا يتحرك أحد ، ويرى الشيخ هذه البلادة وهذا الصمت الخانع فيهتف فيهم « اليوم بي وفي غد بكم » وتضيع هذه العبارة وتتبدد مع المدى :

أغوص في تزاحم الأبدان والأحزان في مدينتي القديمهْ
وشيخها يُسحب في قيوده على حمارة له سقيمهْ
والجند في هجومهم والناس في رضوخهم وضجة عظيمهْ
وموجة من الرمال مشرئبة لكي تراقب الهزيمهْ
« اليوم بي وفي غد بكم » وبدّد المدى حروفه اليتيمه

والمشهد الثاني مشهد معاصر بعنوان « صدمة » يصور سيارة تصدم « المتكلم » فلا يدري هل هو واقف أو مرتم على الأرض أو قافز إلى مكان آخر ، غير أنه ينظر في الوجوه حوله فإذا هي بليدة لا يثيرها ما حدث ولا تعترض على شيء ولا تهب لنجدة ، فلا يملك إلا أن يهتف بهتاف « الشيخ » الذي كان يجره الجند ولا يعترض من أحد في مدينته القديمة وهو « اليوم بي وفي غد بكم » وتذهب صرخته سدًى لأن حروفها يتيمة ليس لها من تنتمي إليه :

توقـفت سيـارة فجـاءةً وقفْتُ أم هويتُ أم قفزتُ

صريرها يغوص في الأسفلت	في سواد قلبه الذي كرهتُ
نظرت فالوجوه في ركودها	فما يضيرها إذا سقطت
«اليوم لي وفي غد بكم»	وبدّد المدى حروفي اليتيمةْ

فالبنية التحتية أو العميقة للمشهدين واحدة حيث يقع الظلم والعدوان فلا يأبه أحد ولا يهتم أحد ويعبر العابرون في صمت بلا انزعاج أو اعتراض ، ولكن البنية السطحية أو الظاهرة مختلفة أولاهما قديمة والأخرى معاصرة ومع ذلك هما متطابقتان ، فالظاهرة قديمة متجددة والظلم قديم متجدد ، والذل قديم متجدد والخوف قديم متجدد ، وإذا لم تتحرك النفوس لما ترى من مظاهر الظلم والبغي والعدوان فسوف يظل هذا الظلم حتى يأتي على كل واحد من الخائفين المذعورين الخانعين « اليوم لي وفي غد بكم » .

٤ – الصبغة الحوارية في بعض القصائد ، وبخاصة في قصيدة « إلى متى نبقى هنا » حيث يوظف فيها الحوار توظيفًا فنيًا يخدم بنية القصيدة إذ يتجه كل من المتحاورين اتجاها يختلف عن الآخر فيدرك قارىء القصيدة أن بينهما اختلافا في المشرب وتباينا حادًا يؤدي إلى عدم اتفاق الطريق والوجهة :

« لا شيء يربض في الممر »
هذا أزيز الأنفس الحيرى تحلق في السُّدَى
« وإلى متى نبقى هنا ؟»
حتى ترى أعضاؤنا موت الضمائر والنسائم والزهورْ
من خطوة نحو الفراغ المنتهى بين الفراغ
تبعثرين مشاعرًا قتلى .
عدني بفجرٍ
ليتني
لكن أنوار البراءة أطفئت
من يوم صار الحب يشعل بالدراهمْ

٥ – تميز الصور الاستعارية في قصائد هذا الديوان مما يلفت قارئها بوضوح وهي صور فيها بكارة وطزاجة . والحق أن الشاعر يفضل غيره بما يبتكره من صور جديدة موظفة في سياقها توظيفا جيدًا . وفي هذه القصائد نجد عددًا من الصور الاستعارية البكر مثل « تجاعيد البيوت » و « عشش السكوتْ » و « سفينة لوعة » و « يبرق في السما حزن دفين » و « مغلولة صَرْختي » وسوف أنقل لك مقطعًا من قصيدة « لحظات من العمر ضائعة » .

وحين استثارت دماءُ الطريح عيون المدينةْ
نزعت يديك فجلجل صوت الطيور دماءٌ دماءْ
وجلجـــل صوت الصخـــور .. جريمةْ
تقطر قلب السحاب حنانًا على ثغر هذا الطريح
أفـاق .. فضج بوجـهك لونُ الفـزعْ
أفـاق .. وثبت تلـمين ثوب الهلـــعْ
أفاق .. فأسلمت ساقيك للريح ملدوغة بالجزعْ

والشعر يكتسب خصوصية لغته من هذه الصور الاستعارية الجديدة التي تجعله فنًا لغويًا فريدًا متميزًا .

وهناك كثير من الشعراء يستعملون صورًا استعارية غريبة ولكنها تكون غامضة غموضًا يصرف نفس المتلقي وتعييه هذه الصور الغريبة عن متابعتها ولا تبث في روحه شوقًا جديدًا لعالم جديد ، وأغلب الظن أن هذه الصور لا تكون إلا تداعيًا لغويًا غير نابع من رؤية شعرية حقيقية ومن هنا يكون هذا الغموض غير المثمر في شعر كثير من الشعراء المعاصرين . أمّا صور قصائد « لو أنفيك من زمني » فهى صور جديدة وواضحة في الوقت نفسه ومع وضوحها ليست ضحلة أو ساذجة أو هشة بل هي في الحقيقة صور جيدة محببة تميل إليها النفس وترى فيها ألقا يساعد على نمو بناء القصيدة .

٦ – مركزية بعض الصور . لدى كل شاعر عدد من الصور المركزية أو المحورية تتشكل في لاوعيــه بطرق مختلفة وتظهر عفوية في كثير من قصائده ،

ويمكن تتبع هذه الصور المحورية في شعر الشعراء المتميزين . ومما يلفت النظر في قصائد هذا الديوان أن صورة الفحيح والأفعى والأفعوان تبدو على أنها صورة محورية تظهر في كل المواقف إيجابًا أو سلبًا ، ففي المواقف المؤلمة يكون هناك الفحيح أو الأفعى أو الأفعوان « وكل فكرة تفح قاسية » « تفح فكرة لوأد طفلة » .

الحقد شوك في رباهم ودخانْ
شربوا وهم الصحارى وارتدوا شك الزمان
دمهم جمر يفح الغلُّ فيه أفعوانْ

وفي قصيدة أخرى نجد الإحالة إلى السمّ الذي مصدره الأفاعي :
جمل الأمس أتى أحماله تقطر سما
فشربنا وإذا أعصابنا تنضح حمّى

وفي قصيدة « براءة » تسير القصيدة ناعمة رقيقة حالمة حتى يأتي الفحيح فنجد التحول :

وفي دجى ليلة فحّت دقائقها	كألف أفعى تراءت في مآقيه
تسلقت ظهره شقت عباءته	غاصت بأنيابها في لحم أيديه
فغاب عن وعيه من هول لحظته	ولاح في حلمه غول يناديه
حتى إذا عاد من أعماق محنته	لم يلق صدرك مثل الأمس يؤويه

وفي قصيدة « لحظات من العمر ضائعة » نجد الاختلال يظهر حين تظهر صورة الأفعى :

دوائر وهم تجمع فيها الدهاء المباغت
كانت بداية هذا اللقاءْ
تمدين ساقك أفعى
تدور بساقي
فيختل مقود سيارتي في يدي
وترتج فوق مرايا السراب الدوائرْ

وفي القصيدة نفسها :

أفاق .. فأسلمت ساقك للريح ملدوغة بالجزعْ

ودائما تظهر صورة الأفعى بين الصور الحزينة الكابية :

طائر السمّان يهوى ريشه ما عاد يقوى
شجر الحقل تعرّى ما به منّ وسلوى
وغمام ظله فوق المدى أفعى تلوّى
وقلوب مسها الغلّ فلم تطرب لنجوى

وفي مواقف الفرح والسرور يعبر عنها بأنه ليس هناك فحيح :

تحلقت وجوههم من حول معصمين يمرحان في سلام
اتسعت عيونهم راشقة بألف نظرة رؤى الغرامْ
صمت على المدى فلا فحيح لا أنين لا صدًى ولا كلام

لكن ذكر هذه الصورة يكون مؤذنا بوقوع كارثة لأنه يأتي بعدها مباشرة

ثم انفجارٌ في المدار ساحقٌ مروّع ويهطل الظلامْ

وهكذا نجد أن هذه الصورة من الصور المحورية التي يدور حولها عدد من المواقف وترتبط بها سلبًا أو إيجابًا ، وبالطبع هناك صور أخرى يمكن تتبعها في هذا الديوان ، ولكني قصدت فحسب الإشارة إلى هذا الملمح الأسلوبي الخاص .

* * *

إن قصائد هذا الديوان قصائد ثرية ، جيدة النغم ، ذات صور تتسم بالبكارة ، تعبر عما تريده بأسلوب شعري متميز ، ولذلك فهي جديرة بالقراءة .

الفَصْلُ الخَامِسُ

من قضايا بناء الشعر

المبحث الأول

حركة الروى في القصيدة العربية

وقضية الفصل بين الشعر والنثر

في التقعيد النحوي

ليس من غايتي في هذا البحث أن أتناول الشعر تناولاً فنيًا أو نقديًا . وإن كان الجانب الذي أود أن أجليه فيه – وهو حركة الروى وما تثيره من قضايا نحوية وشعرية – يعد أحد مقومات كون الشعر فنًا مستقلاً متميزًا ، وهو من أظهر العناصر الشكلية في القصيدة العربية من حيث طريقة صياغتها وتشكيلها اللغوي . والحديث هنا مقصور على الشعر الذي اصطلح حديثًا على تسميته بالشعر العمودي أو الشعر القديم في مقابل الشعر الحر ، بل على مرحلة من مراحله اصطلح قديمًا على وصفها بأنها فترة الاستشهاد أو الاحتجاج اللغوي ، وهي الفترة التي حددها النحويون واللغويون القدماء لدراسة مادتها اللغوية واستصفاء القواعد اللغوية المختلفة منها .

ولعل حركة الروى في القصيدة العربية تثير عددًا من القضايا النحوية والشعرية التي تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر . وإني أعتقد أن الحديث عن الشعر من أية زاوية من زواياه يعد حديثًا عن الفن الشعري بمستوى ما من مستوياته ، وأن كل جانب من جوانبه – مهما بدا في ظاهره بعيدًا عن الفن الشعري – يمكن أن يجر إليه – شاء أم أبى – بقية الجوانب الأخرى بدرجة تتفاوت في القرب من الفن أو البعد عنه حسب المعالجة المطروحة لأن قضية النسج اللغوي الشعري معقدة متشابكة ، ولابد لتحليلها وفهمها من فك الخيوط أو فك بعضها على أية حال .

(*) نشر هذا البحث بمجلة المجمع اللغوى العدد ٥٣ .

وإذا كان الشعر – كما يقول مالارميه – يبنى من الكلمات لا من الأفكار ؛ فإن أية معالجة للشعر ينبغي أن يقوم أساسها الأول على التعامل مع اللغة التي يقال بها الشعر ، وقواعد أي فن لابد أن تكون نابعة من هذا الفن نفسه ، وهذا ما عبر عنه الشاعر صلاح عبد الصبور بقوله : « ولما كان الشعر لا يكتب بالأفكار ، وأيضًا لا يكتب بالصور العيانية كالأحلام ، ولكن بالكلمات ؛ فلابد من اللجوء إلى رموز الكلام ، لكي يستطاع وصف هذا العالم الجديد المتفتح فجأة »[1] ولذلك يرى الناقد رينيه ويلك أن مدرسة النقد الحقيقية هي التي ينبغي أن تتعامل بجدية مع مقولة مالارميه السابقة[2] . ويلاحظ أن الهوة كانت واسعة بشكل يدعو للأسى بين علم اللغة والنقد الأدبي ، وأن اللغويين لا النقاد هم الذين اهتموا اهتمامًا واسعًا بقضايا الأسلوب ولغة الشعر[3] .

ومن المنطلقات الأساسية في تناول أية ظاهرة لغوية في الشعر أن يكون هناك اعتراف كامل بأن الشاعر الحق سواء أكان قديمًا أم معاصرًا هو الذي يمتلك اللغة ، وهو الذي يبدع بها وفيها . والشعراء أو الفنانون هم الذين يفهمون النحو ، أو هم الذين يبدعون النحو – كما يقول الدكتور مصطفى ناصف –[4] وكل إبداع مغامرة – كما يقول أحد الشعراء المعاصرين – والشاعر الذي لا يدخل كل يوم في مغامرة جديدة مع اللغة التي يكتب بها يسجن نفسه في دائرة من الطباشير تضيق عليه يومًا بعد يوم حتى تقتله ، ويقول نزار قباني « إن الشعراء – لا اللغويين ولا النحاة ولا معلمي الإنشاء – هم الذين يحركون اللغة

---

(١) حياتي في الشعر : ٢٣ (دار اقرأ) .

(٢) انظر René wellek, The main trends of twentieth century criticism', concepts of criticism, ed.Stephen G.Nichols. jr. (New Haven, 1963), P, 351.

(٣) انظر مقال Brian Lee

The new criticism and the language of poetry P. 29.

ضمن أبحاث كتاب : Essaya on style and language ed, by Roger Fowler (London 1970)

(٤) النحو والشعر ٣٦ (فصول ع الثالث إبريل ١٩٨١م) .

ويطورونها ويحضرونها ويعطونها هوية العصر »[٥] . « والشعراء يستخدمون القواعد النحوية بوصفها نقطة انطلاق ينطلقون منها ، يوترونها ، ويجربون بها محاولة الحصول على أكثر الطرق فاعلية وتأثيرًا لقول ما يريدون[٦] . لذلك ينبغي أن نراجع أنفسنا كثيرًا قبل أن نصف تعبيرًا شعريًا ما بأنه خطأ ، ويحق لنا أن نتردد أكثر في قبول ما ردده ابن فارس في كتابيه الصاحبي وذم الخطأ في الشعر[٧] ، لأن الشاعر هو الذي يعلمنا كيف نتعامل مع الفن الشعري ، واللغة بالنسبة له أداته وغايته ، وهو يعاني في سبيل الإبداع بها معاناة حاول بعض قدامى الشعراء أن يصفوا لنا طرفًا منها . يقول ذو الرمة[٨] :

وشعر قد أرقت له طريف ... أجنبــه المسانــــد والمحالا

ويقول عدي بن الرقاع العاملي :[٩]

وقصيدة قد بت أجمع بينها ... حتى أقوّم ميلها وسنادها
نظر المثقف في كعوب قناته ... حتى يقيم ثقافه منآدها

ويقول سويد بن كراع[١٠] :

أبيت بأبواب القوافي كأنما ... أصادي بها سربا من الوحش نزعا
أكالئها حتى أعرس بعدما ... يكون سحيرًا أو بعيد فأهجعا

ويروى ابن جني قول الشاعر :[١١]

أعددت للحرب التي أعنى بها ... قوافيًا لم أعي باجتلابها
حتى إذا أذللت من صعابها ... واستوسقت لي صحت في أعقابها

---

(٥) قصتى مع الشعر : ٥١

(٦) Paul Roberts, Modern Grammar. P. 8 (new york 1968)

(٧) انظر مناقشة رأيه فى كتابى « الضرورة الشعرية فى النحو العربى » ١٥٧ إلى ١٦٣ (مكتبة دار العلوم ١٩٧٩) .

(٨) الموشح للمرزبانى : ٣ والخصائص لابن جنى ١/٣٢٥ .

(٩) الشعر والشعراء لابن قتيبة : ٧٨ والموشح : ٣ والخصائص ١/٣٢٥ ودلائل الإعجاز ٥١٢ .

(١٠) البيان والتبيين للجاحظ ٢/١٠ والشعر والشعراء : ٧٨ والموشح ٣ والأغانى ١٢/٣٤٤ والخصائص ١/٣٢٦ .

(١١) الخصائص ١/٣٢٦ .

وهذه المعاناة في سبيل التجربة الشعرية تهون أمام الغاية المتوخاة منها ، فالشعراء يعتقدون – بتعبير بعض الشعراء المعاصرين – أن « الشعر هو اغتصاب العالم بالكلمات » وأن الشاعر هو الطفل الذي يسمح له في المجتمع العربي أن يلعب باللغة[١٢] . واللعب باللغة في هذا السياق يعني الإبداع بها . ويجب أن يسمح له النحويون بهذا أيضًا .

وإذا كان المتكلم باللغة – أية لغة – عليه أن يعرف مفردات هذه اللغة ودلالتها ، والنظام التركيبي لهذه اللغة ، وقوانين الاختيار بين المفردات بعضها والبعض الآخر ، فإن الشاعر عليه أن يضيف إلى هذا كله قوانين وضع هذا كله في نظام مقطعي معين يعرف بالوزن ، ونظام صوتي خاص يعرف بالقافية . والقافية هي التي تختم كمية معينة من المقاطع تشكل دائرة متساوية مع الدائرة المقطعية التي تليها ، وكل دائرة منها تسمى البيت ، حتى تتم القصيدة .

والوزن والقافية من أظهر العناصر الشكلية للشعر ، وهما يمثلان الجانب الموسيقي البارز فيه ، وغريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم أحد دافعين يدفعان إلى قول الشعر في رأي أرسطو[١٣] . وقد عرف ابن سينا الشعر فقال : إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة . ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي . ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر . ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدًا[١٤]

وكان يقصد بالإنشاد – وهو طريقة إلقاء الشعر قديمًا – إلقاء القصيدة بطريقة تبرز موسيقاها وتظهر جودة النغم فيها . وكان لا يقال « ألقى قصيدة » أو « كتب قصيدة » وإنما كان يقال : « أنشد قصيدة » وذلك « لأن المنشد يرفع

(١٢) انظر : ما هو الشعر لنزار قبانى ٤٢ ، ٩٥ .

(١٣) والدافع الثانى هو المحاكاة . انظر كتاب أرسطو فى الشعر ٣٦ ، ٣٨ ترجمة د. شكرى عياد وانظر ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ص١٢٦ .

(١٤) فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا ١٦١ (مع كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس – ترجمة عبد الرحمن بدوى) .

بالمنشد صوته » كما يقول صاحب أساس البلاغة – والنشيد : رفع الصوت ، ومن هذا إنشاد الشعر ، إنما هو رفع الصوت[١٥] . وكان بعض الشعراء يغني في شعره ، والأعشى أحد هؤلاء « فكانت العرب تسميه صناجة العرب »[١٦] ولعل المقصود من الغناء بالشعر إنشاده بأناة وترسل ، وتمهل وتؤدة تبين موسيقاه « لأن الشعر وضع للغناء والترنم »[١٧] كما يقول سيبويه وهم يترنمون بالشعر ويحدون به « ويقع فيه تطريب لا يتم إلا بمد الحرف »[١٨] ولذلك كان الوقف على أواخر الأبيات مختلفًا عن نظام الوقف في النثر ، وقد عقد سيبويه في كتابه بابًا سماه « باب وجوه القوافي في الإنشاد » قال فيه : أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون ومالا ينون ؛ لأنهم أرادوا مد الصوت ، وذلك قوله : (وهو امرؤ القيس) :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلي

وقال فى النصب ليزيد بن الطثرية :

فبتنا تحيد الوحش عنا كأننا قتيلان لم يعلم لنا الناس مصرعا

وقال في الرفع للأعشى :

هريرة ودعها وإن لام لائمو

هذا ما ينون . وما لا ينون فيه قولهم لجرير :

أقلي اللوم عاذل والعتابا

وقال في الرفع لجرير :

متى كان الخيام بذي طلوح سقيت الغيث أيتها الخيامو

وقال في الجر لجرير أيضًا :

أيهات منزلنا بنعف سويقة كانت مباركة من الأيامى

(١٥) اللسان (نشد) .
(١٦) الأغانى ٢٩٩/٢ (دار الكتب المصرية) .
(١٧) الكتاب ٢٩٩/٢ (طبعة بولاق) .
(١٨) شرح السيرافي لكتاب سيبويه ٢٠٢/١ (مخطوط بدار الكتب المصرية) .

وإنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروى لأن الشعر وضع للغناء والترنم فألحقوا كل حرف الذي حركته منه »[19] وهناك وجوه أخرى للإنشاد تكشف عن اختصاص الشعر بنظام مخصوص ، ومن ذلك تحريك الفعل المجزوم في القافية بالكسر كقول امريء القيس :

أغرك مني أن حبك قاتلي   وأنك مهما تأمري القلب يفعل[20]

وكذلك تحريك الفعل الساكن بالكسر كقول طرفة بن العبد :

متى تأتني أصبحك كأسًا روية   وإن كنت عنها في غنى فاغن وازددِ[21]

فقد كسرت اللام في الفعل (يفعل) المجزوم ، والفعل (ازدد) المبني على السكون لإطلاق القافية ووصلت بحرف المد للترنم ، وقد يترتب أحيانًا على مد الحرف خروج عن البنية المألوفة للكلمة « ولعل ذلك لإقامة وزن الشعر وتسوية قوافيه »[22] كما يقول ابن فارس نفسه .

ولما كان الوزن « هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفاقها في عدد الحركات والسكنات »[23] كما يقول حازم القرطاجني – التزم في الشعر العربي الوزن الواحد والقافية الموحدة في القصيدة الواحدة من أول بيت فيها إلى آخر بيت ، إذ إن البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية . ولم يحدث أن خلط شاعر قديم بين وزن وآخر أو بين قافية وأخرى في القصيدة الواحدة لما يترتب على ذلك من نشاز وخروج عن اطراد الكمية المتساوية في الترتيب والزمن .

---

(١٩) الكتاب ٢٩٨/٢ ، ٢٩٩ (طبعة بولاق) .

(٢٠) ديوانه : ١٣ (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم) وفي قصيدة البيت فعلا أمر وسبعة أفعال مضارعة حركت جميعها بالكسر .

(٢١) ديوانه : ٢٩ (مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق) وفي القصيدة عدا هذا البيت بيت آخر ينتهي بفعل أمر مبني على السكون وحرك بالكسر وأربعة عشر فعلا مضارعا مجزوما وحرك بالكسر للروى .

(٢٢) الصاحبي : ٣٨٠ (تحقيق السيد أحمد صقر) .

(٢٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٢٦٣ .

ووحدة القافية تكون بالتزامها أمرين – أولهما : الروى الواحد وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية وقصيدة دالية[٢٤] إلخ . وثانيهما المجرى الواحد وهو حركة الروى سواء أكانت فتحة أم كسرة أم ضمة .

وقد كان للعرب اهتمام خاص بالقافية . يقول ابن سينا « فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى »[٢٥] ولذلك حافظوا على اطراد حركة الروى حتى تتساوى أواخر الأبيات « لأن الشعر موضع الترنم والغناء وترجيع الصوت ولا سيما في أواخر الأبيات »[٢٦] وبالغ بعضهم في ذلك حتى إنهم ليطلبون إلى الشاعر أن يلتزم حركة ما قبل الروى أيضًا ليكون ذلك أدعى لاتفاق الصوت ، ومجانسة الحركة . ويتوخون في القافية أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج ، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرعوا أبياتًا أخر من القصيدة بعد البيت الأول . وذلك يكون من اقتدار الشاعر ، وسعة بحره » على حد وصف قدامة بن جعفر[٢٧] .

ويقول أبو الفتح ابن جني : « ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع .. وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه[٢٨] وحكمه الذي يحافظ عليه هو حكمه من حيث التماثل الصوتي مع بقية الأبيات ومن حيث التوافق الحركي كما سوف نرى بعد قليل .

---

(٢٤) العيون الغامزة في خبايا الرمزة للدماميني ٢٤٠ (تحقيق الحساني عبد الله) ، وأما ما يرويه العروضيون في عيوب القافية ويسمونه « الإكفاء » ، وهو اختلاف الروى مع قرب في المخرج ، أو « الإجازة » وهي الاختلاف مع البعد في المخرج فلا يعتد به لأنه لم يقع في شعر الفحول ، ولأن معظمه متكلف مجهول القائل مما يدل على أنه مصنوع .
انظر : السابق ٢٤٥ ، ٢٤٦ والكافي في العروض والقوافي للتبريزي ١٦١ والموشح ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .

(٢٥) جوامع علم الموسيقي لابن سينا ، ١٢٢،١٢٣ (تحقيق زكريا يوسف ١٩٥٦م) .

(٢٦) شرح شافية ابن الحاجب للرضى ٣١٦/٢ .

(٢٧) نقد الشعر ، لقدامة بن جعفر : ٥١ ، (تحقيق كمال مصطفى – مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٩٧٩ م) ط. ٣ .

(٢٨) الخصائص : ٨٤/١ .

إن للقافية الموحدة في القصيدة العربية دورًا أبعد من كونها ذات نهاية صوتية متماثلة للدوائر المقطعية – أي الأبيات – في الشعر . وليس الهدف هنا بطبيعة الحال عقد مقارنة بين الشعر القديم والشعر الحر . فإن الشعر الحر تحرر من الالتزام بالقافية الموحدة في القصيدة ، وبذلك اختلف دور القافية فيه ، ويمكن أن يلتمس لها وظيفة مختلفة عن وظيفتها في القصيدة القديمة .

إن القافية الموحدة للقصيدة تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تتشكل منها القصيدة . وكلما كانت الكلمات المشتملة على روى القصيدة متباعدة في مجالاتها الدلالية كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات في إطار واحد ، لأن الشاعر حينئذ مضطر إلى محاولة التوفيق بين هذه المتباعدات والتماس أوجه المشابهة والتآلف التي تسوغ جمع هذه الصور جنبًا إلى جنب في قصيدة واحدة مما يقيم توازنًا بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير وموسيقى « وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص »[٢٩] وهذا معنى ما يرويه صاحب الموشح من أنه « ليس كل من عقد وزنًا بقافية فقد قال شعرًا . الشعر أبعد من ذلك مرامًا وأعز انتظامًا »[٣٠] . وليس هناك معنى لما يسميه أدونيس « الإغراق في الشكلية » الذي يؤدي – من وجهة نظره – « إلى تفكك القصيدة أي إلى وجود الإيقاع بشكل مستقل عن الصور والأفكار وإلى أن تكون له وظيفة مختلفة عن وظيفة القصيدة »[٣١] ، لأن وظيفة القصيدة جامعة لكل جوانبها اللغوية والفكرية في وحدة متلاحمة لا يمكن فصلها .

إن اتحاد حركة الروى في القصيدة يؤدي إلى طريقة تركيب البيت الشعري تصويرًا وتركيبًا بحيث تتوافق حركته – إذا كانت للإعراب أو البناء أو غيرهما – مع الحركة التي يختارها الشاعر مجرى لروى قصيدته . فعندما نقرأ مطلع معلقة طرفة مثلاً :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

(٢٩) حياتي في الشعر لصلاح عبد الصبور : ٣٩ .
(٣٠) الموشح : ٥٤٧ .
(٣١) مقدمة للشعر العربي : ٩٤ . (دار العودة – بيروت) .

علينا أن نتوقع أن المقطع الصوتي الذي سينتهي به كل بيت فيها هو (دي) وسوف يتوارد على الذهن كذلك الكلمات التي تنتهي بهذا المقطع ويكون جزءًا من المتعة الفنية أن نرى كيف ينجح الشاعر في سلك هذه الكلمات في إطار صوره . وعندما نقرأ مطلع قصيدة لبيد :

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها

نتوقع أن المقطعين الأخيرين (م / ها) مع جزء من المقطع السابق عليهما وهو الفتحة الطويلة ، أو الألف ، لابد أن تتكرر في بقية أبيات القصيدة (ـامها) ولابد أن تكون الميم مضمومة متصلة بضمير الغائبة المؤنثة ، والقصيدة ثمانية وثمانون بيتًا ، دون أن تتكرر كلمة من هذه الكلمات .

وتكاد حركة الروى تكون مفتاحًا للبيت كله ، لأن الكلمة في آخر البيت لابد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب ، ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر ، فهي تخدم في اتجاهين متعاونين : تركيب البيت النحوي ، وإيقاع القصيدة الصوتي .

ومن المعروف بداهة أن جزءًا من عبقرية الشاعر أن يؤائم في تناسق فريد بين متطلبات العرف اللغوي للجماعة اللغوية التي يعيش بينها ، والصياغة الشعرية لقصيدته . ولا يمكن الفصل بين أجزاء لحظة الخلق الشعري ، بحيث يمكن القول بأن صياغة البيت من الشعر تكون نتيجة لعدد من التفاعلات المختلفة التي يموج بها ذهن الشاعر . وهي عمليات ذهنية معقدة متشابكة لا يمكن تبين مراحلها وأجزائها ، حتى الشاعر نفسه لا يستطيع ذلك[٣٢] .

ومع قدرة الشاعر الخاصة على الخلق والابتكار لا يمكن أن ننسى أنه عضو في جماعة لغوية لها عرفها ونظامها اللغويان اللذان لا يستطيع مخالفتهما بسهولة ، أو الابتعاد عنهما ، وإلا فقد وظيفة التوصيل والإبلاغ . والجماعة اللغوية من ناحية

---

(٣٢) انظر مشكلة الفن للدكتور زكريا إبراهيم وخاصة الفصل السادس « مشكلة الإبداع الفني » ١٤٤-١٨٥ . (مكتبة مصر ١٩٧٩) .

أخرى تنظر إليه بوصفه شخصًا متميزًا وبوصفه أيضًا قادرًا على تغيير بعض هذا المألوف من نظامها وتسمح له بذلك ، وهي – أي الجماعة اللغوية – مهيأة لتقبل ما يأتي به الشاعر . وعلى هذا يحق لنا أن نفترض أن ما ورد لنا من الشعر القديم الذي تناقلته الرواة جيلاً بعد جيل حتى عصر التدوين قد لقى القبول من الجماعة اللغوية ، وأن النظام اللغوي لهذا الشعر يقره أفراد هذه البيئة اللغوية ، بحيث يصبح على النحاة – وهم المعنون باستصفاء قواعد اللغة من نماذجها اللغوية الموجودة بالفعل ، كل مستوى على حدة – ألا يفترضوا أو يشترعوا نظمًا جديدة وأن يكون بحثهم في إطار ما وجد ، لا فيما ينبغي أن يوجد .

إن قواعد « نحو الشعر » كما يقدمها لنا « الشعر » تختلف في كثير من مظاهرها عن القواعد التي قدمها لنا النحويون . وقد بدأت المشكلة عندما حاول النحويون فرض القواعد على الشعر من خارجه . وكان عليهم – وقد أكثروا من الاستشهاد بالشعر – أن يدركوا أن للشعر بوصفه « فنًا » قواعد خاصة به قد تتفق مع ما استخلصوه من النثر أو تختلف[٣٣] ، وإن كان يمكن القول بأنهم عندما قرروا أن للشعر « ضرورات » يعترفون بأن هذا نظام مخصوص ، غير أن تسميته « ضرورة » قد تدعو إلى تجنبه والنفرة منه ، مع أن الضرورة جانب من جوانب كثيرة في هذا النظام الشعري . إن النحاة عندما أنكروا بعض الظواهر النحوية في الشعر ، أنكروها لأنهم قاسوها على المطرد في النثر ، أي أنهم فرضوا على الشعر قواعد من خارجه ، ولو أنهم فصلوا الشعر عن النثر في التقعيد لما أنكروا من الشعر ما أنكروا « على أن كثيرًا مما أنكر في الأشعار قد احتج له جماعة من النحويين وأهل العلم بلغات العرب ، وأوجبوا العذر للشاعر فيما أورده منه ،

---

(٣٣) يؤثر الشعر نتيجة لالتزامه بتوالي المقاطع الصوتية فيه بطريقة خاصة بعض الصيغ على بعضها الآخر ، وقد يترتب على ذلك تغيير صيغ بعض الكلمات لتتلاءم مع الوزن ، وقد يكون سبب تعدد بعض الصيغ راجعا إلى استعمال الشعر . انظر كتابي « الضرورة الشعرية في النحو العربي » ٢١٩ . وما بعدها (مكتبة دار العلوم ١٩٧٩ م) وانظر كذلك « فصول في فقه العربية » للدكتور رمضان عبد التواب . ١٥٥ وما بعدها (مكتبة الخانجي ١٩٨٠) و « القافية والأصوات اللغوية » للدكتور عوني عبد الرءوف : ١١٧ وما بعدها (الخانجي ١٩٧٧م) .

وردوا قول عائبه والطاعن عليه ، وضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها ، ونظائر اقتدوا بها ، ونسبه بعضهم إلى ما يحتمله الشعر أو يضطر إليه الشاعر »[٣٤] .

هل كان يمكن للشاعر أن يخالف بين حركات الروى في القصيدة الواحدة ؟ وإذا تعارض نظام الشعر مع نظام النحو فأيهما يؤثر الشاعر ؟ وهل يمكننا – إذا ورد من الشعر القديم ما يعد مخالفًا للنظام النحوي الذي حدده النحويون – أن نخطىء الشاعر في نظام الإعراب أو أن علينا في هذه الحالة أن نصحح قواعد الإعراب – في الشعر خاصة – بما يقول الشاعر ولاسيما إذا كان هذا الشاعر ممن عاشوا في فترة الأستشهاد اللغوى ؟

لعل أصول الوصف اللغوي الصحيح تدعونا إلى عدم تخطئة الشاعر لأن الشاعر بالنسبة إلى النحوي راو لغوي informant على النحوي أن يصف ما يقوله فسحب دون أن يعترض على ما يقول ، وهذا المبدأ اللغوي المهم تنبه له الفرزدق قديمًا عندما قال قولته المشهورة « عليّ أن أقول وعليكم أن تتأولوا » .

ومن جانب آخر لا يمكن للشاعر أن يضحي بقواعد الشعر أو مراعاة أحكام القصيدة في سبيل شيء آخر ، ولا يمكن للشاعر أن يخالف بين حركات روى القصيدة الواحدة ، فقد كان الشاعر ينطق قصيدته بما يوافق نظام الشعر . قد يجد النحاة وغيرهم فيما بعد وفقًا لنطقهم هم أن بعض الأبيات لا تتفق نهاياتها مع قواعد النحو . ولكن هذه المسألة تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر ، على أننا لا نلغي دور الرواة وما قاموا به في هذا الصدد ، ولا النحاة أنفسهم . في تعليق المرزوقي على بيت تأبط شرًا :

فأبت إلى فهم ولم أك آيبًا   وكم مثلها فارقتها وهي تصفر

أشار إلى رواية ابن جني له وهي « فأبت إلى فهم وما كدت آيبًا » وعابها عليه قائلاً : واختار بعضهم أن يروى « فأبت إلى فهم وما كدت آيبًا » وقال : كذا وجدته في أصل شعره . قال : ومثله في أنه رد إلى الأصل ووضع اسم الفاعل

(٣٤) الموشح : ٢ .

موضع الفعل قول الآخر :

أكثرت في العذل ملحا دائمًا ... لا تكثرن إني عسيت صائمًا

والمثل السائر « عسى الغوير أبؤسًا »[٣٥] ولا أدري لم اختار هذه الرواية ؟ لأن فيها ما هو مرفوض في الاستعمال شاذ ، أم لأنه غلب في نفسه أن الشاعر كذا قاله في الأصل ؟ وكلاهما لا يوجب الاختيار . على أني نظرت فوجدت أبا تمام قد غير كثيراً من ألفاظ الأبيات التي اشتمل عليها هذا الكتاب . ولعله لو أنشر الله الشعراء الذين قالوها لتبعوه وسلموا له »[٣٦] فالمرزوقي لا يرى أنه إذا غلب في النفس أن الشاعر قال ما قال في أصله لا يعد موجبًا للاختيار . فماذا نختار إذن ؟ هل نختار أية رواية أخرى تتوافق مع قياس النحويين وكفى ؟ إنني أتفق مع ابن جني في أن ما يقوله الشاعر إذا غلب في النفس ذلك بوسائل التوثيق المضبوطة ينبغي أن يكون هو الأصل . ولا يصح أن يعدل عنه .

إن هناك كثيرًا من الشواهد جاءت فيها حركة الروى متوافقة مع روى القصيدة ، ومخالفة في الوقت نفسه لما يقتضيه نظام الإعراب ، ولكن النحويين أفسحوا لها مجال التأويل ، واستقرت قاعدة في بطون كتب النحو . وإن كان استعمالها في الشعر فحسب جعلها مقصورة عليه . وسوف أقدم عددًا من هذه الشواهد التي تتضمنت ظواهر شعرية خاصة .

١ – نون جمع المذكر السالم وما ألحق به مفتوحة دائمًا ولكن ابن هشام يقول : « وكسرها جائز في الشعر بعد الياء »[٣٧] وقد ورد من ذلك قول ذي الإصبع العدواني :

---

(٣٥) نص عبارة ابن جني بعد أن روى البيت هكذا :

فأبت إلى فهم وما كدت آيبا ... وكم مثلها فارقتها وهي تصفر

« وهكذا صحة رواية هذا البيت ، وكذلك هو في شعره : فأما رواية من لا يضبطه : وما كنت آئبا ، ولم أك آئبا فلبعده عن ضبطه ، ويؤكد ما رويناه نحن مع وجوده في الديوان أن المعنى عليه ، ألا ترى أن معناه : فأبت وما كدت أؤوب . فأما (كنت) فلا وجه لها في هذا الموضع (الخصائص ١/٣٩١) .

(٣٦) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ٨٣ ، ٨٤ .

(٣٧) أوضح المسالك لابن هشام ١/٣٩ .

كل امرئ راجع يومًا لشيمته ... وإن تخالق أخلاقًا إلى حين
إني أبيٌّ أبيٌّ ذو محافظة ... وابن أبيٍّ أبيٍّ من أبيينِ(٣٨)

وقول جرير :

عرين من عرينة ليس منا ... برئت إلى عرينة من عرين
عرفنا جعفرًا وبني أبيه ... وأنكرنا زعانف آخرينِ(٣٩)

وقول سحيم بن وثيل :

عذرت البزل إن هي خاطرتني ... فما بالي وبال ابني لبونِ
وماذا يدري الشعراء مني ... وقد جاوزت رأس الأربعينِ(٤٠)

وقول الفرزدق :

إني لباك على ابني يوسف جزعًا ... ومثل فقدهما للدين يبكيني
ما سد حي ولا ميت مسدهما ... إلا الخلائف من بعد النبيينِ(٤١)

٢ – ما يسميه النحاة « الجر على الجوار » هو في حقيقة أمره موافقة حركة روى البيت لحركة روى القصيدة كلها ، وقد تجاوز النحاة عن ذلك ووضعوا لهذه الظاهرة هذا المصطلح . ومن ذلك قول دريد بن الصمة في رثاء أخيه ، والقافية على روى الدال المكسورة :

وكنت كذات البو ريعت فأقبلت ... إلى جذم من مسك سقب مجلد
فطاعنت عنه الخيل حتى تبددت ... وحتى علاني حالك اللون أسود(٤٢)

و (أسود) نعت لكلمة (حالك) المرفوعة .

---

(٣٨) المفضليات ١٦٠ وانظر شرح المفضليات للتبريزي ٦٠٠ حيث يقول « أجرى جمع السلامة مجرى الدمع المكسر فجعل الإعراب في آخره للضرورة » .

(٣٩) الموشح ١٧ وانظر ديوان جرير ٤٢٩ (تحقيق د. نعمان محمد أمين طه) .

(٤٠) الأصمعيات ١٩ والموشح ١٧ ، ١٨ وشرح التصريح ٧٧/١ وفيه « الرواية بكسر النون على أنها كسرة إعراب وبه قال الأخفش الأصغر علي بن سليمان ولم يفرق بني العقود وغيرها وجعلها بمنزلة الجمع المكسر وجعل إعرابه في آخره كما يفعل في فتيان » .

(٤١) الموشح ٢١ .

(٤٢) الأصمعيات ١٠٩ .

ومن ذلك قول امرىء القيس في معلقته يصف جبلاً غب مطر :

كأن طمية المجيمر غدوة   من السيل والغثاء فلكة مغزل
كأن أبانًا في أفانين ودقه   كبير أناس في بجاد مزمل[٤٣]

و « كبير الأناس » هو المزمل فحق مزمل أن تكون مرفوعة ولكنها جرت موافقة لروى القصيدة وقال النحاة في الاحتيال لها إنها جرت على الجوار .

وقال زهير :

لعب الرياح بها وغيرها   بعدي سوافي المور والقطر

فخفض « القطر » على الجوار – كما يقول صاحب الإنصاف – وإن كان ينبغي أن يكون مرفوعًا ؛ لأنه معطوف على « سوافي » ولا يكون معطوفًا على « المور » – وهو الغبار –، لأنه ليس للقطر سواف كالمور حتى يعطفه عليه . وقال الآخر :

كأنما ضربت قدام أعينها   قطنًا بمستحصد الأوتار محلوج

فخفض « محلوج » على الجوار ، وكان ينبغي أن يقول « محلوجًا » ؛ لكونه وصفًا لقوله « قطنًا » ولكنه خفضه على الجوار ، وقال الآخر :

كأن نسج العنكبوت المرمل

فخفض « المرمل » على الجوار ، وكان ينبغي أن يقول « المرملا » لكونه وصفًا للنسج لا للعنكبوت[٤٤] . والنسج مذكر والعنكبوت أنثى كما يلاحظ سيبويه[٤٥] .

إن مسألة « الجر على الجوار » هذه مسألة اصطنعها النحويون لتفسير هذه الأبيات التي لم يجدوا بها سببًا يؤدي إلى جر الكلمات المجرورة وفقًا لنظام القافية

---

(٤٣) ديوان امرىء القيس : ٢٥ .

(٤٤) الأنصاف في مسائل الخلاف : ٦٠٣-٦٠٧ (الطبعة الرابعة ١٩٦١) وانظر الخصائص ٢٢١/٣ .

(٤٥) سيبويه : ٤٣٧/١ (طبعة هارون) .

أو حركة الروى بها ، وليست بطبيعة الحال ظاهرة مطردة في كل اسم مجرور يليه اسم آخر ، وإلا كان من حقنا أن ننطق كل اسم – إذا وقع بعد اسم مجرور – مجرورًا . الجر على الجوار أو المجاورة إذا قضية خاصة تتصل بهذه الأبيات دون غيرها ، وقد أوجدتها محافظة الشعراء على توحد حركة الروى ، وعدم اعتراف النحويين بأنه يمكن أن يخالف نظام الإعراب فحاولوا أن يجعلوا من هذه المخالفة « نظامًا » أو جزءًا من النظام . وهم في ذلك محقون تمامًا ، لكن كان عليهم أن يجعلوا ذلك خاصًا بالشعر وحده ، ويكون من حق الشاعر أن يستخدمه إذا استطاع أن يقنع قارئيه ومتلقي شعره به . إننا لا نكاد نجد غرابة من نوع ما في قراءة هذه الأبيات وبخاصة إذا قرئت في قصائدها ، وقد يكون إلف هذه الأبيات هو الذي ينفي عنها الغرابة ، وقد يكون الاستغراق في نغمة بحرها وإيقاع قافيتها هو الذي يؤدي إلى عدم لفت الانتباه إلى ما فيها من مخالفة إعرابية ، وقد يكون التهيؤ التلقائي لما يقول الشاعر هو الذي يغطي على ما في هذه الأبيات أو تلك من مخالفة في الإعراب . قد يكون هذا أو ذاك أو غيرهما أو كل ذلك معًا ، ولكن السبب الأهم من هذا كله هو أنّ تمكن الشاعر من أدوات فنه وقدرته الإبداعية الخاصة واستقلاله دوننا بهذا الإبداع هي التي تسوغ ذلك وتبيحه له .

٣ – نصب الجزءين بعد « إنَّ » أو إحدى أخواتها . ورد في ذلك قول قيس بن الملوح :

نعب الغراب ببين ليلى غدوة إن الكتاب ببينهم مخطوطًا
أصبحت من أهلي الذين أحبهم كالسهم أصبح ريشه ممروطًا[٤٦]

وقول عمر بن أبي ربيعة :

إذا اسود جنح الليل فلتأت ولتكن خطاك خفافا إن حراسنا أسدًا[٤٧]

---

(٤٦) ديوانه : ١٧٩ .

(٤٧) المغني ١/٣٥ وشرح شواهد المغني للسيوطي ١٢٢ .

وقول العجاج :

ياليت أيام الصبا رواجعا[٤٨]

وقد حاول النحويون أن يخرجوا هذه الأبيات بما يجعلها مندرجة تحت القاعدة المطردة فقال بعضهم إن ذلك لهجة معينة ، وخصها بعضهم بليت وحدها وجعل ذلك من لهجة بني تميم[٤٩] وتأول بعضهم هذه الشواهد متابعة لسيبويه . والملاحظ أن هذه الأبيات كلها وردت فيها هذه الظاهرة فيما يتعلق بحركة الروى فحسب .

٤ – ما يسميه النحويون « الإجراء على الموضع » وهو العطف على المحل . كقول عقيبة الأسدي :

مُعاوِيَ إننا بشر فأسجحْ فلسنا بالجبال ولا الحديدا

أديروها بني حرب عليكم ولا ترموا بها الغرض البعيدا

حاول سيبويه أن يفسر نصب كلمة (الحديد) مع أنها معطوفة على كلمة مجرورة هي (بالجبال) فقال « لأن الباء دخلت على شيء لو لم تدخل عليه لم يخلّ بالمعنى ، ولم يحتج إليه ، وكان نصبًا »[٥٠] أما الشاعر فإنه يريدها كذلك لأنها تتفق مع روى قصيدته .

٥ – جاء في نوادر أبي زيد أبيات للكلحبة اليربوعي منها :

أمرتهمو أمري بمنعرج اللوى ولا أمر للمعصى إلا مضيعا

إذا المرء لم يغش الكريهة أوشكت حبال الهوينى بالفتى أن تقطعا[٥١]

والروى مفتوح – كما ترى – ، واقتضى ذلك أن ترد كلمة « مضيعا » منصوبة ، وحقها الرفع كما يرى ابن الأنباري إذ يقول : « ولو رفع في غير هذا

---

(٤٨) سيبويه ١٤٢/٢ .

(٤٩) انظر في ذلك ابن سلام ٦٥ وشرح المفصل لابن يعيش ١٠٤/١ وشرح الأشموني ٢٦٩/١ ، ٢٧٠ وشرح شواهد المغني ١٢٢ . والمغني ٣٥/١ .

(٥٠) سيبويه ٣٤/١ وانظر المناقشة التى أثارها الشنتمري في تحصيل عين الذهب أسفل الكتاب .

(٥١) النوادر ١٥٣ ، والمفضليات ٣٢ ، وخزانة الأدب ٣٨٨/١ (طبعة هارون) .

الموضع لجاز بجعله خبرًا لـ (لا) وقد قدم الخليل وسيبويه والنحاس والشنتمري والرضى تفسيرات مختلفة لجعل الكلمة منصوبة[٥٢] .

٦ – الحكم بزيادة (كان) وهي غير مستوفية للشروط التي حددت لزيادتها كأن تكون بلفظ المضارع مثل قول أم عقيل بن أبي طالب :

أنت – تكون – ماجد نبيلُ إذا تهبّ شمأل بَلِيـــــلُ[٥٣]

سببه أن حركة حرف الروى في هذا الرجز ليست مفتوحة ، وكذلك إذا كانت متصلة بضمير مثل قول الفرزدق :

فكيف إذا مررت بدار قوم وجيرانٍ لنا – كانوا – كرامِ[٥٤]

ولعل كسر حركة الروى في قول الشاعر :

في غرف الجنة العليا التي وجبت لهم هناك بسعي كان مشكورِ[٥٥]

هو الذي دعا النحويين إلى القول بزيادة كان بين الصفة والموصوف أيضًا .

٧ – إن حركة الروى هي السبب في إجازة أن يكون اسم كان نكرة وخبرها معرفة مع أن سيبويه يقول : « ولا يبدأ بما يكون فيه اللبس وهو النكرة . ألا ترى أنك لو قلت : كان إنسان حليمًا ، أو كان رجل منطلقًا ، كنت تلبس لأنه لا يستنكر أن يكون في الدنيا إنسان هكذا ؛ فكرهوا أن يبدأوا بما فيه اللبس ويجعلوا المعرفة خبرًا لما يكون فيه هذا اللبس »[٥٦] ولكنه أمام ما يجد من شواهد الشعر التي يلزم فيها أن يكون حرف الروى مضمومًا (ولا أعني بالضم هنا علامة البناء بطبيعة الحال ولكنني أخشى أن أقول (مرفوعًا) لأن الرفع تكون علامته الضمة أو غيرها والمقصود هنا الضمة على وجه الخصوص) يقول : « وقد

(٥٢) انظر هذه التفسيرات في سيبويه ٣٣٧/٢ ، ٣٣٢ والخزانة ٣٩١/١ ، ٣٩٢ .
(٥٣) الأشموني ٢٤١/١ .
(٥٤) سيبويه ١٥٣/٢ والأشموني ٢٤٠/١ .
(٥٥) الأشموني ٢٤٠/١ .
(٥٦) سيبويه ٤٨/١ .

يجوز في الشعر وفي ضعف من الكلام » ومن ذلك قول خداش ابن زهير :

فإنك لا تبالي بعد حول أظبيٌ كان أمَّك أم حمارُ

وقول حسان بن ثابت :

كأنّ سبيئةً من بيت رأس يكون مزاجَها عسلٌ وماءُ

وقول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري :

ألا مَنْ مبلغٌ حسان عني أسحرٌ كان طبَّك أم جنونُ

وقول الفرزدق :

أسكرانُ كان ابنَ المراغة إذ هجا تميمًا بجوف الشام أم متساكرُ

فإن عطف (حمار) على (ظبي) في البيت الأول والاحتياج إلى حركة الروى المضمومة ، وعطف (ماء) على (عسل) والاحتياج إلى حركة الروى المضمومة كذلك ، وعطف (جنون) على (سحر) وعطف (متساكر) على (سكران) والاحتياج في كل ذلك إلى حركة الروى المضمومة ، أدت إلى وجود هذه المسألة . وهو ما دفع سيبويه إلى أن يقول « وقد يجوز في الشعر وفي ضعف من الكلام » ولكنه لم يذكر « كلامًا » آخر شاهدًا على ذلك سوى الشعر الذي نقلته عنه .

٨ – وردت عدة ظواهر خاصة بالفعل المضارع حيث نصب وهو مستحق للرفع ، أو جزم وهو مستحق للرفع ، أو رفع وهو مستحق للنصب أو الجزم . وقد اتسع تفسير النحويين لهذه الظواهر المختلفة ، وأدرجوه ضمن نظام القواعد ، دون أن يشيروا – إلا قليلاً – إلى أن السبب في ذلك هو أن الروى لابد أن مجراه على الحركة الواردة في البيت . وسوف أشير إلى عدد من هذه الشواهد المختلفة فيما يأتي :

(أ) ما قاله النحاة عن نون التوكيد الخفيفة التي تتحول إلى ألف في الوقف يعد – فيما أرى – وسيلة من النحويين لاحتواء هذه الظاهرة حتى لا يقولوا إن

الفعل نصب دون داع ومن ذلك ما أورده سيبويه[٥٧] من قول ليلى الاخيلية :

تساور سوارًا إلى المجد والعلا وفي ذمتي لئن فعلت ليفعلا

وقول النابغة الجعدي :

فمن يك لم يثأر بأعراض قومه فإني ورب الراقصات لأثأرا

وقول الآخر :

وأقبل على رهطي ورهطك نبتحث مساعينا حتى ترى كيف نفعلا

وقول النجاشي وقد كان حق الفعل أن يكون مجزومًا :

نتمّ نبات الخيرزانيِّ في الثرى حديثًا متى ما يأتك الخير ينفعا

وقول ابن الخرع :

فمهما تشأ منه فزارة تعطكم ومهما تشأ منه فزارة تمنعا[٥٨]

وقول الراجز – وكان حق الفعل أن يكون مجزوماً – :

يحسبه الجاهل مالم يعلما
شيخًا على كرسيه معممًا[٥٩]

لقد عولجت الشواهد السابقة تحت المضارع الذي أكد بالنون الخفيفة التي تحولت ألفًا عند الوقف ، وأما قول الراجز – وهو زياد الأعجم :

عجبتُ والدهر كثير عَجَبُهْ من عنزيّ سبني لم أضربُهْ

فقد عالجه سيبويه تحت باب الساكن الذي تحركه في الوقف إذا كان بعده هاء المذكر الذي هو علامة الإضمار ليكون أبين لها[٦٠] .

---

(٥٧) انظر سيبويه ٣/٥١٢ ، ٥١٣ .
(٥٨) انظر سيبويه ٣/٥١٥ .
(٥٩) السابق ٣/٥١٦ .
(٦٠) انظر سيبويه ٤/١٧٩ ، ١٨٠ وشرح المفصل لابن يعيش ٩/٧٠ ، ٧١ .

وقد ورد المضارع منصوبًا وكان حقه الرفع في عدد من الشواهد حاول النحاة أن يلتمسوا لها وجوهًا مختلفة من التأويل حتى يسلكوها في نظام القواعد ، ومن ذلك قول طرفة بن العبد :

لقد علم الأقوام أنا بنجوة علت شرفًا من أن تُضام وتُشْتَما
لنا هضبة لا ينزل الذل وسطها ويأوي إليها المستجير فيعصما[(٦١)]

يقول سيبويه « وقد يجوز النصب في الواجب في اضطرار الشعر . ونصبه في الاضطرار من حيث انتصب في غير الواجب وذلك لأنك تجعل (أن) العاملة . فمما نصب في الشعر اضطرارًا قوله :

سأترك منزلي لبني تميم وألحق بالحجاز فأستريحا

وقال الأعشى وأنشدناه يونس :

ثمت لا تجزونني عند ذاكمُ ولكن سيجزيني الإله فيعقبا

وهو ضعيف في الكلام[(٦٢)] « والكلام » هنا في مقابل الشعر ، أي أن نصب المضارع غير سائغ في النثر إذا كان بعد الفاء غير المسبوقة بنفي أو طلب محضين . وإذا عاملنا « الاضطرار » على أنه نوع من نظام الشعر الخاص كان ذلك مدعاة إلى فصل نظام الشعر وحده ، لأن الحكم بالاضطرار هنا ناتج من مراعاة قواعد النثر ، والشاعر هنا مضطر أن ينطق حركة الروى بما يتناسب مع القصيدة كلها فهو إذن اضطرار موسيقى أو قل : اضطرار شعري لا نحوي ، وإلا فما الذى يدعو إلى نصب هذا الفعل (وتحبل) في قول قحيف العقيلى :

ولو أنكرت ضيمًا حنيفة حلقت بها المغرب العنقاء حولا مكملا
وفي الصحصحيين الذين ترحلوا كواعب من بكر تُسام وتحبلا
أخذن اغتصابًا خطبة عجرفية وأمهرن أرماحًا من الخط ذبلا[(٦٣)]

---

(٦١) ديوان طرفة بن العبد ١٩٤ (تحقيق درية الخطيب ولطفي صقال) .
(٦٢) سيبويه ٣/٣٩ ، ٤٠ .
(٦٣) النوادر لأبي زيد : ٢٠٨ .

يقول أبو زيد : « وقوله تسام وتحبلا أراد النون الخفيفة فإذا وصلت كانت نونـًا وإذا وقفت كانت ألفـًا »[٦٤] ولكن ، مع شيء من التأمل ، هل يمكن أن يأتي الشاعر بفعلين يعطف أحدهما على الآخر فيؤكد ثانيهما ولا يؤكد أولهما ؟ فضلاً عن أن توكيد الفعل في هذه الحالة – وهي حالة الواجب – غير مطرد وينظرون إليه على أنه ضرورة ، وأبو زيد نفسه يقول « والتنوين (يقصد نون التوكيد) إذا وقع في الأمر وما كان مثله من الأفعال غير الواجبة كان جيدًا . فإذا وقع في الفعل الواجب كان ضرورة من الشاعر . لو قلت : يقومن زيد لم يجز إلا في اضطرار شاعر كما قال هذا (تحبلا) »[٦٥] إنها – كما أسلفت وسيلة نحوية حتى لا يضطروا إلى القول بنصب الفعل دون ناصب ، ولا يوجد عمل بدون عامل في نظرهم .

إن هذه الوسيلة السابقة لم تصلح في تفسير قول عامر بن جوين الطائي :

ألم تركم بالجزع من ملكاننا ... وما بالصعيد من هجان مُؤَبَّلَهْ

فلم أر مثلها خباسة واحد ... ونهنهت نفسي بعدما كدت أفعلَهْ

حيث يقول سيبويه في تفسير نصبه « فحملوه على (أن) لأن الشعراء قد يستعملون أن ههنا مضطرين كثيرًا »[٦٦] وتفسيره هنا يؤدي إلى تداخل الضرورات ، إذ جعله مضطرًا إلى استخدام أن الناصبة ثم جعله مضطرًا إلى حذف أن الناصبة وإبقاء النصب بها .

(ب) ورد الفعل المضارع في قافية بعض الشعر مرفوعـًا وكان حقه أن ينصب ، ومن ذلك قول مجنون ليلى :

بنفسي من لابد لي أن أهاجرُهْ ... ومن أنا في الميسور والعسر ذاكره

وهذا البيت – كما ترى – مصرع ، والتصريع يبيح في تفعيلة العروض ما يباح في الضرب ، فكأن الفعل (أهاجره) في القافية ؛ لأن هذا الشطر

---

(٦٤) السابق ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٦٥) السابق ٢١٠ .

(٦٦) سيبويه ٣٠٧/١ (هارون) .

مقفى ، ولم يتعرض النحويون لهذا البيت ، ولكنهم تعرضوا لقول أبي محجن الثقفي :

إذا مت فادفني إلى ظل كرمة ... تروى عظامي في التراب عروقُها
ولا تدفنني في الفلاة فإنني ... أخاف إذا ما مت ألا أذوقُها

فنقل الأشموني أن سيبويه والأخفش يجريان « أنْ بعد الخوف مجراها بعد العلم لتيقن المخوف »[٦٧] وأما بيت المجنون فليست (أنْ) فيه واقعة بعد علم أو خوف ، وفي تعليق الصبان على بيتي أبي محجن يقول : « برفع أذوق كبقية القوافي » وسيبويه مع إجازته هذا يقول عنه : « وليس وجه الكلام » والمبرد يقول عنه « وهذا بعيد »[٦٨] .

(ج) جزم المضارع وحرك بالكسر في القافية ، فقال النحويون إنه مجزوم بـ (إذا) يقول سيبويه : « وقد جازَوْا بها في الشعر مضطرين ، شبهوها بإنْ حيث رأوها لما يستقبل ، وأنها لابد لها من جواب .

وقال قيس بن الخطيم الأنصاري :

إذا قصرت أسيافنا كان وصلها ... خطانا إلى أعدائنا فنضاربِ

وقال الفرزدق :

ترفع لي خندف والله يرفع لي ... نارًا إلى خمدت نيرانهم تقدِ

وقال بعض السلوليين :

إذا لم تزل في كل دار عرفتها ... لها واكف من دمع عينك يسجمِ

فهذا اضطرار وهو في الكلام خطأ »[٦٩] وعبارة سيبويه الأخيرة واضحة في أن هذه قاعدة خاصة بالشعر وليست خطأ فيه ، ويستعملها الشاعر إذا كانت

---

(٦٧) الأشموني ٣/٢٨٣ .
(٦٨) سيبويه ٣/١٦٧ والمقتضب للمبرد ٣/٨ .
(٦٩) سيبويه ٣/٦١ ، ٦٢ وقارن بما في المقتضب ٢/٥٥ ، ٥٦ .

ستخدم قافيته ، ولكن استخدام هذه القاعدة في الكلام خطأ ، وهذه إشارة صريحة للفصل بين هذين المستويين في اللغة .

(د) ورد المضارع مرفوعًا وكان حقه أن يجزم ، وقد حاول النحويون أن يلتمسوا لذلك سببًا يُسلَك به في نظام القاعدة من حيث التشبيه بما هو جائز . يقول سيبويه « ولا يحسن : إن تأتني آتيك من قبل أنّ إنْ هي العاملة ، وقد جاء في الشعر .

قال جرير بن عبد الله البجلي :

يا أقرع بن حابس ياأقرعُ إنك إنْ يصرعْ أخوك تصرعُ»[٧٠]

ويقول : « وقد يجوز في الشعر : آتى من يأتني ، وقال الهذلي :

فقلت تحملْ فوق طوقك إنها مطبَّعة من يأتها لا يضيرُها

هكذا أنشدناه يونس ، كأنه قال : لا يضيرها من يأتها[٧١] : فسيبويه يجيز وجهًا معينًا هو أن يتقدم ما يفيد الجواب على أنه يجوز في الشعر ، ولكن بيت أبي ذؤيب الهذلي لم يتقدم فيه الجواب ، بل تأخر ، ويتأوله سيبويه على أنه متقدم ؛ من أجل أن يسمح برفع المضارع جوابًا لشرط جازم .

(هـ) ورد المضارع مرفوعًا من أجل التصريع ، وكان حقه أن يكون منصوبًا في قول جميل بن معمر :

ألم تسأل الربع القواء فينطقُ وهل تخبرنْك اليوم بيداءُ سملق

وقد حاول سيبويه أن يفسر الرفع في الفعل (فينطق) فقال : « لم يجعل الأول سببًا للآخر ، ولكنه جعله ينطق على كل حال كأنه قال فهو مما ينطق »[٧٢] ولكن تعليق ابن يعيش يقترب من أصل القضية إذ يقول : « ولو أمكنه النصب لكان أحسن ، لكن القوافي مرفوعة »[٧٣] فالقوافي المرفوعة هي

---

(٧٠) سيبويه ٦٧/٣ وانظر الأشموني ١٨/٤ .
(٧١) سيبويه ٧٠/٣ ، ٧١ وانظر الأشموني ١٨/٤ .
(٧٢) سيبويه ٣٧/٣ .
(٧٣) شرح المفصل ٣٨/٧ .

التي أدت إلى رفع الفعل مع أن النصب أحسن ولكن تفسير النحويين لا يضيق عن الاتساع لرفع الفعل هنا .

(و) ورد الفعل المضارع **مرفوعًا** كذلك ، وكان حقه أن يكون مجزومًا ، ولما كان الفعل في القافية ، وهو مجزوم ، يحرك بالكسر ، وقد عدل عن الكسر والجزم إلى الرفع ، تأول النحويون ذلك . يقول سيبويه « وسمعناهم ينشدون قول العجير السلولي :

وما ذاك أن كان ابن عمي ولا أخي ولكن متى ما أملك الضر أنفعُ

والقوافي مرفوعة ، كأنه قال : ولكن أنفع متى ما أملك الضر ، ويكون أملك على (متى) في موضع جزاء ، و (ما) لغو ، ولم يجد سبيلاً إلى أن تكون بمنزلة (مَنْ) فتوصل ولكنها كـ (مهما)[٧٤] » فتأول سيبويه البيت على تقدم ما حقه أن يكون جزاء وهو (أنفع) ، وبقيت مشكلة أن (متى) جازمة لفعل الشرط (أملك) ، وليست مثل (من) فتعامل على أنها موصول ، وليس لها جواب ، وإذن (متى) جزمت فعلاً دون آخر .

٩ - يرد الاسم منصوبًا بسبب القوافي المنصوبة ، ولكن النصب يسهل على النحويين تأويله وتفسير دواعيه ، لأنهم يقدرون فعلاً ناصبًا للاسم ، ومثل ذلك قول القطامي :

فكَرَّتْ تبتغيه فوافقتهُ على دمه ومصرعه السباعا

ومثله قول ابن قيس الرقيات :

لن تراها ولو تأملت إلا ولها في مفارق الرأس طيبا

وهذا وشبهه منصوب على المعنى عند سيبويه يقول : « وإنما نصب هذا لأنه حين قال « وافقته » وقال « لن تراها » فقد علم أن الطيب والسباع قد دخلا في الرؤية والموافقة ، وأنهما قد اشتملا على ما بعدهما في المعنى .

---

(٧٤) سيبويه ٣/٧٨ ، ٧٩ .

ومثل ذلك قول ابن قميئة :

تذكرت أرضًا بها أهلها أخوالها فيها فيها وأعمامها

لأن الأخوال والأعمام قد دخلوا في التذكر »[٧٥] .

ومثل ذلك أيضًا قول عبد العزيز الكلابي :

وجدنا الصالحين لهم جزاء وجنات وعينًا سلسبيلا[٧٦]

وقد يختلف النحويون في التفسير ، فيرى سيبويه أن هذه الأسماء منصوبة بالحمل على المعنى كما رأينا ، وقد ينكر عليه المبرد ذلك[٧٧] ، ويحاول ابن جنى ربط المعنى بالتقدير الذي يراه سيبويه ، وقد يغير بعضهم رواية البيت بما يستقيم مع قواعد الإعراب دون تأويل ، ولكنهم جميعًا لا يستطيعون أن يحولوا الاسم عن النصب لأنه يتوافق مع القوافي . يقول الفراء « ومما رد إلى المعنى قول الشاعر :

قد سالم الحيات منه القدما الأفعوان والشجاع الشجعما

فنصب الشجاع ، والحيات قبل ذلك مرفوعة ؛ لأن المعنى قد سالمت رجله الحيات وسالمتها ، فلما احتاج إلى نصب القافية جعل الفعل من القدم واقعًا على الحيات »[٧٨] فالمهم هو الاحتياج إلى القافية أولاً .

١٠ – وقد يرد الاسم مرفوعًا وهو غير مستحق للرفع من حيث الإعراب بل يستحق النصب ، ولكن النحويين أيضًا يحاولون تفسير الرفع في الاسم الوارد في القافية بطرق مختلفة باختلاف سياق كل منها ، ففي قول الأخطل :

---

(٧٥) سيبويه ١/٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ وقارن بابن يعيش ٢/١٢٥ ، ١٢٦ .

(٧٦) شرح السيرافي لكتاب سيبويه ١/٢٥٤ وسيبويه ١/٢٨٨ .

(٧٧) انظر المقتضب ٣/٢٨٥ وشرح المفصل ١/١٢٦ . والخصائص لابن جنى ٢/٤٤٩ . والنوادر لأبي زيد ٢٠٤ .

(٧٨) معاني القرآن ٣/١١ ، وانظر شرح السيرافي ١/٢٥٣ .

أما كليب بن يربوع فليس لها عند المفاخر إيراد ولا صدر
مثل القنافذ هداجون قد بلغت نجران أو بلغت سوءاتِهم هجرُ[٧٩]

يجعله بعضهم من التقديم والتأخير ، أو عكس الإعراب ، أو قلب الإعراب يقول السيرافي : « أراد بلغت نجران سوءاتهم أو هجر ، وذلك وجه الكلام لأن السوءات تنتقل من مكان فتبلغ مكانًا آخر ، والبلدان لا تنتقلن ، وإنما يبلغن ولا يَبلغن »[٨٠] ولكنه نظام القافية وحكمها .

وفي قول النابغة الذبياني :

فبت كأني ساورتني ضئيلة من الرقش في أنيابها السم ناقع

وقول المتنخل الهذلي :

لا در دري إن أطعمت نازلكم قِرْفَ الحَتِيِّ وعندي البرُّ مكنوزُ

وقول ابن مقبل :

لا سافِرُ النِّيِّ مَدْخُولٌ ولا هَبِجٌ عارى العظام عليه الودع منظوم[٨١]

يتأولونها تأويلات شتى ، الهدف منها تصحيح الإعراب .

كل هذه النماذج السابقة التي توافقت فيها حركة الروى في القصيدة ونطق بها الشعراء بما يقتضيه نظام الشعر واطراد حركة الروى ، اتسع لها صدر النحويين ، وأفسحوا لها مجال التفسير النحوي ، وأعملوا فيها الذهن وأكدُّوا الخاطر ، وتبعجت المسائل بسبب كثير منها ، وغايتهم من ذلك المحافظة على سلامة الإعراب ، ولو أنهم فصلوا هذين المستويين : مستوى الشعر ومستوى النثر لكانت لكل مستوى منهما قوانينه الخاصة به التي لا يحتكم فيها إلى المستوى الآخر ، وهذا لا يمنع أن تكون ثمة جهات شركة في كثير من الظواهر .

---

(٧٩) ديوان الأخطل ١٧٨ مع تغيير في الرواية بالديوان ، وشرح السيرافي ١/٢٤٤ .

(٨٠) شرح السيرافي ١/٢٤٤ .

(٨١) انظر هذه الشواهد في سيبويه ٢/٨٩ ، ٩٠ وشرح المغنى ٣٠٥ والأشموني ٣/٦٠ وشرح الشافية ٤٨٨ .

على أني أريد أن أستدل من هذه الظواهر السابقة على أن الشعراء كانوا ينطقون قوافي قصائدهم بما يتناسب مع المجرى الذي اختاروه لهذه القصائد رفعًا أو نصبًا أو جرًا ، ولا يتصور أن الشاعر كان في القصيدة الواحدة يخالف بين حركات الروى رعاية للإعراب فقد رأينا اتساع التفسير النحوي لتلك الظواهر المتعددة مع أن بعض النحويين كان يشير إلى أن هذه الحركة أو تلك دعا إليها نظام القافية فحاول النحويون أن يجعلوها أيضًا من نظام الإعراب المطرد .

لم أتعرض حتى الآن لتلك الظاهرة التي تسمى « الإقواء » وهو « اختلاف المجرى بكسر وضم » – ويسميه بعضهم « الإكفاء » – كقول حسان بن ثابت :[٨٢]

لا عيب في القوم من طول ومن عظم جسم البغال وأحلام العصافيرِ
كأنهم قصب جوف أسافله مثقب نفخت فيه الأعاصير

وهذه ظاهرة فاشية في الشعر القديم ، يقول أبو الحسن الأخفش : « قلت قصيدة إلا وفيها الإقواء »[٨٣] ويرى بعضهم أنه لا يقع في شعر الفحول ، لأن صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء يقول وهو بصدد الحديث عن الطبقة الأولى « ولم يقو من هذه الطبقة ولا من أشباههم إلا النابغة في بيتين ، قوله :

أمنَ آل مية رائح أو مغتدى عجلان ذا زاد وغير مزودِ
زعم البوارح أن رحلتنا غدًا وبذاك خبرنا الغراب الأسود

وقوله :

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليدِ
بمخضب رخص كأنه بنانه عنم يكاد من اللطافة يعقد »[٨٤]

---

(٨٢) ديوانه صفحة ١٧٨ ، ١٧٩ .
(٨٣) الخصائص ١/٢٤٠ .
(٨٤) طبقات فحول الشعراء ١/٦٧ ، ٦٨ .

ويقول في تعريفه « والإقواء هو الإكفاء ، مهموز ، وهو أن يختلف إعراب القوافي ، فتكون قافية مرفوعة ، وأخرى مخفوضة أو منصوبة . وهو في شعر الأعراب كثير ، ودون الفحول من الشعراء ، ولا يجوز لمولد ، لأنهم قد عرفوا عيبه ، والبدوى لا يأبه له ، فهو أعذر »[٨٥] فابن سلام يؤكد أن الفحول من الشعراء لم يقووا وخاصة الطبقة الأولى منهم ، ولكننا نجد في ديوان امرىء القيس في قصيدته التي مطلعها :

لمن الديار غشيتها بسحام فعمايتين فهضب ذي أقدام

ورويها بني مجراه على الكسر – قوله :

ومجدة نسَّأتها فتكـــمشتْ رَتَكَ النعامة في طريق حامِ
تخدى على العلات سام رأسها روعاء منسمها رسيم دام
جالت لتصرعني فقلت لها اقصري إني امرؤ صرعى عليك حرام
فجزيت خير جزاء ناقة واحـد ورجعت سالمة القرا بسلام
وكأنما بدر وصيل كتيفة وكأنما من عاقل أرمـام[٨٦]

وهذه القصيدة رواية الأصمعي من نسخة الأعلم كما أشار محقق الديوان .

ونجد أيضًا هذه الأبيات التي يمدح بها عوير بن شجنة بن عطارد ورهطه :

ألا إن قومًا كنتم أمس دونهم همُ منعوا جاراتكم آل غدران
عوير ومن مثل العوير ورهطه وأسعد في ليل البلابل صفوان
ثياب بني عوف طهارى نقية وأوجههم عند المشاهد غران
هم أبلغوا الحي المضلل أهلهم وساروا بهم بين العراق ونجران
فقد أصبحوا والله أصفاهمُ به أبرَّ بميثاق وأوفى بجيران[٨٧]

فهل هذا الشعر لم يبلغ ابن سلام ؟ أو أنه ليس من شعر امرىء القيس بل من المنحول عليه ؟ أو أن الرواة غيروا من هذا الشعر فصار به الإقواء بعد أن لم

(٨٥) طبقات فحول الشعراء ٧١/١ .
(٨٦) الديوان : ١١٥ ، ١١٦ .
(٨٧) الديوان ٨٣ ، ٨٤ .

يكن ؟ وعلى كل حال لم ينكر ابن سلام ظاهرة الإقواء ، ولكنه قال ، فحسب إن الفحول لم يقووا ، ويعنينا من تعريفه للإقواء أنه يطلقه على ما يسميه العروضيون « إسرافًا » أو « إصرافًا » ويعرفونه بأنه اختلاف المجرى بفتح وغيره ، فالفتح مع الضم مثل :

أريتك إن منعت كلام يحيى　　أتمنعني على يحيى البكاءَ
ففي طرفي على يحيى سهاد　　وفي قلبي على يحيى البلاءُ

والفتح مع الكسر كقوله :

ألم ترني رددت على ابن ليلى　　منيحتــه فعجـــلت الأداءَ
وقلت لشاته لما أتتنـــا　　رماك الله من شاة بداءِ

مع أن صاحب الموشح يقول : « ولا يكون النصب مع الجر ولا مع الرفع ، وإنما يجتمع الرفع والجر لقرب كل واحد منهما من صاحبه ، ولأن الواو تدغم في الياء ، وأنهما يجوزان في الردف في قصيدة واحدة ، فلما قربت الواو من الياء هذا القرب أجازوها معها ، وهي مع ذلك عيب »[٨٨] وسواء اتفق مصطلح « الإقواء » مع « الإسراف » أم اختلف معه فإن الظاهرة التي تعنينا هنا هي اختلاف المجرى في القصيدة الواحدة . هل كان الشعراء ينطقون وفقًا للإعراب فتختلف القوافي أو كانوا ينطقون وفقًا للنظام الشعري ؟ إذا قلنا إن الشعراء كانوا ينطقون وفقًا للنظام الشعري فإن العروضيين والنحويين يعدون ذلك خطأ منهم في اللغة . وإذا قلنا إنهم كانوا ينطقون وفقًا للنظام النحوي فإن ذلك يعد منهم خطأ في الشعر . ويبدو أن كثيرين قد استراحوا إلى خطأ الشعراء في الشعر ، حتى لا تنكسر قوانين الإعراب ، وقد نسوا أن قوانين الشعر عند الشعراء لا تفترق عن قوانين اللغة ، وأنها جميعًا سليقة واحدة ، يصوغها الشاعر دون إهمال لبعض جزئياتها ، وليس هناك تفاضل بين أجزاء هذه « السليقة الشعرية » بل إن الشعراء عند التفصيل والتفضيل نراهم يفضلون الجانب الشعري على ما سواه ، ولعل ما

---

(٨٨) الموشح

روى عن النابغة من أنه لم يأبه لما في شعره من الإقواء حتى أسمعوه إياه في غناء ، لما قدم المدينة ، وأنهم قالوا للجارية إذا صرت إلى القافية فرتلي ، فلما قالت : « الغراب الأسودو » و « باليدى » علم فانتبه ، ويقال إنه غير البيت إلى :

وبذاك تنعاب الغراب الأسود[٨٩]

أقول لعل هذه القصة تكشف لنا أن النابغة كان ينشد شعره بما يقتضيه نظام الشعر ، ولذلك لم ينتبه إلى ما فيه من تخالف بين الضم والكسر حتى رتلت الجارية ومطلت الصوت ، والجارية ليست شاعرة ، ومن هنا نطقت بما أوحى إليها من طلبوا منها الغناء ، فنطقت وفق الإعراب . ولم يؤثر أن النابغة غير البيت الثاني « عنم يكاد من اللطافة يعقد » .

وفي بيت الفرزدق المشهور :

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع   من المال إلا مسحتا أو مجلفُ

الذي يقول عنه أبو عمرو بن العلاء « لا أعرف له وجهًا ، وكان يونس لا يعرف له وجهًا » ويروى أنه قال ليونس : لعل الفرزدق قالها على النصب ولم يأبه . قال : لا . كان ينشدها على الرفع ، وأنشدنيها رؤبة بن العجاج على الرفع[٩٠] » فيونس يؤكد أن الشاعر أنشدها هكذا ، وأن راويه من الشعراء أيضًا ينشدها هكذا ، وعن هذا البيت يقول صاحب الشعر والشعراء « إنه رفع آخر البيت ضرورة ، وأتعب أهل الإعراب في طلب العلة ، فقالوا وأكثروا ولم يأتوا فيه بشيء يرضى ، ومنذا يخفى عليه من أهل النظر أن كل ما أتوا به احتيال وتمويه[٩١] » ويبدو أن الفرزدق - وقد عاصر المد النحوي وهو يبسط سلطانه - كان متمردًا على هذه الفئة التي تتشكل بقوة وتتدخل في عمل الشعراء الذي يتعلق بموهبتهم ولذلك قال قولته الشهيرة « على أن أقول وعليكم أن تحتجوا » وقد روى ثعلب : « وأنشد للفرزدق :

---

(٨٩) انظر القصة في الموشح ٤٦ .

(٩٠) الموشح : ١٦٠ .

(٩١) الشعر والشعراء ١/٨٩ .

يأيها المشتكى عُكْلاً وما جرَمَتْ على القبائل من قتل وإبآسُ
إنا كذلك إذ كانت همرَّجةٌ نسبى ونقتل حتى يُسْلِمَ الناس

قال : قلت له : لم قلت « من قتل وإبآس » (أي برفع إبآس وهي معطوفة على قتل المجرورة) فقال : ويحك ! فكيف أصنع وقد قلت « حتى يسلم الناس » (أي برفع الناس) . قال : قلت : فبم رفعته ؟ قال : بما يسوؤك وينوؤك »[٩٢] فهذان البيتان يمكن أن يكون فيهما إقواء ، وهو جائز ، وإن كان معيبًا ، غير أن الشاعر لا يرضى أن يستخدم ما رخص فيه له ، ويحرص على تناسق أواخر أبياته ولا يعنيه بم يكون رفعه أو نصبه بل يعنيه تناسق الشعر وتساوق القوافي .

هذه القصة وأمثالها – إذا صدقت وهي عندي صادقة – تؤكد لنا أن الشعراء – أو بعضهم على الأقل – كان همهم الأول هو المحافظة على حكم الشعر ، ولم يكونوا يأبهون بما يسميه العروضيون فيما بعد إقواء .

وقد كان بعض النحويين يؤمنون بما أحاول تأكيده وهو أن الشعراء كانوا ينطقون وفق نظام القافية « فقد صرح ابن هشام بأن من جملة المواضع التي يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية ، ومقتضاه أن كلمة الروى تحرك بحركة القافية ، وتقدر فيها الحركة التي هي مقتضى العامل للتعذر لاشتغال المحل بحركة القافية »[٩٣] وهذا واضح الدلالة في حسم القضية ، وهي وسيلة نحوية كبرى تحتوي كل هذه الظواهر المختلفة ، ولا تتعارض مع منهج النحويين العرب ، ولو أن النحويين جميعًا فعلو ذلك لحلت مشكلات كثيرة وزعت جهدهم واقتضتهم كثيرًا من العنت والعناء في التأويل . لقد كان لدى النحويين إحساس واضح بضرورة الفصل بين الشعر والنثر ، ولكنهم كانوا من جانب آخر يعتقدون بتوحد القواعد اللغوية ، وهذا هو الذي جلب كل هذه المشكلات .

---

(٩٢) مجالس ثعلب : ٥٠ .
(٩٣) حاشية الدمنهورى على متن الكافى ١٠١ .

لقد استغل كل من الأستاذ إبراهيم مصطفى والدكتور إبراهيم آنيس ما سماه النحويون والعروضيون إقواء لإثبات قضيته التي تبناها ودافع عنها . أما الأستاذ إبراهيم مصطفى فإنه كان يرى أن الضمة علم الإسناد ، وأن الكسرة علم الإضافة وأن الفتحة هي الحركة الخفيفة المستحبة عند العرب ، وليست علمًا على إعراب ، ومن هنا احتفل بالشواهد الشعرية التي تعينه على دعواه وذكر طائفة منها ، وقال « هذه أمثلتهم هنا . فقد رأيت أن العرب تحرص على الضمة والكسرة ، تلتزمهما وتهجر من أجلهما تماثل القافية وما فيه من انسجام ، وإذا بدأ الشاعر قصيدته بالفتحة وبنى عليها قافيته ، ثم جاء داعي الضمة أو الكسرة استجاب له ولم يبال القافية ، والأعشى بنى على الفتح قصيدته التي مطلعها :

رحلت سمية غدوة أجمالَها   غضبى عليك فما تقول بداها

ثم قال :

هذا النهار بدا لها من همها   ما بالها بالليل زال زوالُها

أما أن تكون القافية رفعًا أو جرًا ثم يدعو إلى النصب داع فإن الشاعر لا يستجيب له ، بل يمضي في قافيته ، ملتزمًا ما ينبغي لها من تماثل وانسجام »[٩٤] ولذلك اهتم اهتمامًا كبيرًا بما أثير حول بيت الفرزدق الشهير « وعض زمان ... » لأن داعي النصب عرض للشاعر فلم يستجب له وعدل عنه إلى الرفع في « أو مجلف » وقال عن النحويين الذين احتالوا لتوجيه هذا البيت « إنهم قدروا النصب إعرابًا ورأوا الشاعر قد انصرف عنه إلى الرفع » ويقول : « وأنت تعلم حرص العرب على الإعراب ، ودقة حسهم به وتأديبهم عليه . وتعلم طبيعة الشعر العربي وما فيه من قافية ، وما للقافية من أحكام وأن التماثل والانسجام من أجلى صفاته وأدق خصائصه ، فلما تعارضت حركة الإعراب وحركة القافية استجاب العربي لما هو أولى أن يمثل معناه ويصور مراده ، ولما هو ألصق بطبعه وأدخل في عربيته وهو الإعراب »[٩٥] .

---

(٩٤) إحياء النحو ٩٣ .

(٩٥) السابق ٩٥ ، ٩٦

ولا يستطيع منصف أن ينكر على الأستاذ إبراهيم مصطفى حماسته لدعواه ، وذكاءه في عرض قضيته ، والتدليل عليها ، ولكن القصة التي استدل بها على إثبات مراده قد رأينا أنها دليل على أن الشعراء ينطقون وفقًا لما يتطابق مع القوافي لا لما يقتضيه الإعراب . وإذا كانت الفتحة ليست إعرابًا ولا دليلاً عليه بل الضمة والكسرة فقط عنده هما علما الإعراب ، فلابد أن يكون العدول إلى « الضمة » ، لمعنى مطلوب وقصد مراد ، ولا يكون العدول إليها خاليًا من دلالة الإعراب بل لمجرد توافق القوافي ، والفرزدق عندما عدل عن النصب إلى الرفع لم يكن له ما يسوغه إلا تماثل القوافي فحسب ، وهذا البيت الذي يرى فيه الأستاذ إبراهيم مصطفى دليلاً له ، قد يتحول إلى أن يكون دليلاً ضد دعواه ؛ لأن الضمة التي عدل إليها الشاعر إعراب عنده وليست دالة على إعراب في البيت ، بل الدال على الإعراب هو النصب الذي تركه الشاعر من أجل القافية ، وإذا كان سيبويه يجيز للشاعر أن يحذف حركة الإعراب عند الضرورة[٩٦] اعتمادًا على قرائن في الكلام وملابسات في السياق تعين على كشف المراد ، فلا يصح لنا أن نضيق ما وسعوا . وأخيرًا نجد أن الأستاذ إبراهيم مصطفى قصر استدلاله بمسألة علم القافية على الشواهد المشهورة التي أوردها العروضيون للإقواء ، وقد أشرت إلى عدد كبير منها ، وهناك غيرها كثير[٩٧] ، اعتقادًا منه أن هذه فحسب هي الظاهرة التي يتعارض فيها نظام القافية مع نظام الإعراب ، ولكن ما أوردته في هذا البحث كله مما لم يعده النحويون إقواء يعد داخلاً في هذه القضية ، ولكن النحاة ستروا عليه بتفسيرهم النحوي له .

وأما الدكتور إبراهيم أنيس فإنه أراد أن يدلل على صحة رأيه الذي يراه في الإعراب ، وهو أن الإعراب قصة اختلقها النحويون وألبسوها اللغة قسرًا وألزموا به الناس جميعًا شعراء وغير شعراء ، ولذلك يرى في ظاهرة الإقواء دليلاً على

---

(٩٦) انظر شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ٢٢٦ .

(٩٧) انظر نماذج لذلك غير ما ذكرت في المفضليات ١٣٧ ، ٢٧٥ ، ٣٣٧ والأصمعيات : ١٩ ، ٢٧ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ٢١٨ وديوان امرىء القيس : ٣٤٤ .

دعواه ، ويؤكد أن الشعراء كانوا ينطقون وفقًا لنظام القافية وفي هذا ما يؤكد ، من وجهة نظره ، أن الإعراب لا داعي له ولذلك عاب على النحويين أنهم يخطئون الشعراء ويعجب لهم كيف أمكن أن ينسبوا الخطأ لبعض الفحول من شعراء الجاهلية كالنابغة وبشر ابن أبي خازم وحسان بن ثابت ثم يقول : « وهكذا نراهم لم يتورعوا عن نسبة الخطأ الإعرابي لفحول الشعراء الجاهليين ، ثم دان لهم الكتاب والشعراء في العصور الإسلامية وراعوا في إنتاجهم أصول النحاة يلتزمونها ولا يحيدون عنها حذر نقدهم وتشنيعهم لأنهم كانوا نقاد تلك العصور والساهرين على ما أسسوا من نظام إعرابي استمسك به الناس وعدوه الفصاحة كل الفصاحة »[٩٨] .

ولا أريد أن أناقش رأي الدكتور إبراهيم أنيس في الإعراب ، لأني ناقشته في موضع آخر[٩٩] كما ناقشه آخرون قبلي . وإني لأنكر معه أن يُخطَّأ الشعراء أصحاب اللغة ، ولكني لا أستدل معه على أن هذه الظاهرة تؤدي إلى الاعتقاد بأن الإعراب كان أمرًا مصنوعًا ثم مفروضًا على الناس جميعًا بسلاح الخوف والرهبة ، لأن هذه الشواهد إذا قيست بما اطرد فيه الإعراب كانت هي الشذوذ الذي يؤكد القاعدة لأن الكثير من الشعراء لم يكونوا يقوون ، وكل ما ورد في شعر النابغة فهو بيتان في قصيدة واحدة من شعره ، وكل ما ورد من الإقواء في شعر امرىء القيس فهو مرتان في قصيدتين ومرة ثالثة في مقطوعة وضعها المحقق في المنحول عليه على أني أرى أن إحدى هذه المرات الثلاث يمكن أن تنشد قصيدتها بتقييد القافية وعدم إطلاقها وهي القصيدة التي مطلعها :

ألا إن قومًا كنتم أمس دونهم   هم منعوا جاراتكم آل غدران

فبدلاً من كسر النون في القافية يمكن أن تسكن ، وبهذا تكون هذه صورة رابعة لبحر الطويل[*] ولعل العروضيين هم الذين أطلقوا روى هذه القصيدة حتى

---

(٩٨) من أسرار اللغة : ١٨٦ (ط. ثالثة ١٩٦٦م) .

(٩٩) انظر كتابي : العلامة الإعرابية فى الجملة ٢٦٤ وما بعدها (مطبوعات جامعة الكويت ١٩٨٤) وانظر أيضا فصول فى فقه العربية للدكتور رمضان عبد التواب ٣٦٩و٣٩٥ .

(*) رأيت فيما بعد القاضى أبا يعلى التنوخى يقول بهذا الرأى فى كتابه « القوافى » ١٢٠ (تحقيق د. عونى عبد الرءوف – مكتبة الخانجى ١٩٧٥م) .

تصبح منتمية إلى صورة الضرب الصحيح ، ولأن صورة « مفاعيل » بسكون اللام لم ترد في نظام الخليل ، وهي ما يمكن أن تكون هذه القصيدة ممثلة له ، ولعل هناك قصائد أخر فعل بها العروضيون ذاك .

إنني أؤكد مع الدكتور إبراهيم أنيس أن الشعراء كانوا ينطقون وفقًا لنظام القافية ، ولكن هذا النطق بهذه الطريقة لم يكن استهانة بالإعراب ولم يكن دليلاً على فقدان أهميته ، بل قد يكون دليلاً على عكس ما أراد لأنه برغم كثرته التي حدثنا عنها الأخفش قليل جدًا بالقياس إلى المطرد من الشعر .

لكن ، هل يمكن أن يعد الإقواء من اللحن ؟ إن بعض الباحثين يعدونه كذلك . يقول الدكتور رمضان عبد التواب « ويمكننا أن نعد من اللحن كذلك ما يسمى لدى العروضيين بالإقواء . والإقواء في رأي اللغويين المحدثين ليس في الحقيقة من الخطأ الموسيقي كما يريد أصحاب العروض أن يحملونا على هذا الفهم ، بل هو في الواقع خطأ نحوي »[١٠٠] ويؤكد هذا مرة أخرى قائلاً : « إن ما يسمى بالإقواء في الشعر ليس إلا خطأ في قواعد النحو يقع فيه الشاعر لكي يحتفظ بموسيقى القافية في شعره ، وإن كان بعض النقاد القدماء يرون أن الشاعر كان يخالف موسيقى القافية لكي يصحح النحو »[١٠١] ورأى الدكتور رمضان عبد التواب مبني على وجهة نظره أن اللغة العربية المشتركة ليست لغة سليقة لكل العرب ومن هنا وقع اللحن في كلامهم ، وهذا الرأي صحيح تماما فيما يتعلق باللغة المشتركة بعد الإسلام ، أما في العصر الجاهلي فلعل مسألة اللحن لم تكن بتلك الصورة التي ظهرت عليها بعد الإسلام ، ثم إن الاحتجاج على هذه الظاهرة يأتي معظمه من الشعر ، والشعر لا تثبت به مثل موافقة ولا مخالفة كما يقول ابن جني . والدكتور رمضان من الداعين إلى فصل الشعر عن النثر حيث يقول : « إن الشعر بما فيه من قيود الوزن والقافية قد تمتنع فيه أشياء تجوز في النثر ، كما قد تؤدي ضرورة الوزن في بعض الأحيان إلى ابتداع نوع من الأسلوب الذي لم يألفه

---

(١٠٠) فصول في فقه العربية ٩١ . (الطبعة الثانية ١٩٨٣) .
(١٠١) السابق : ١٦٦ .

النثر ، بل ربما قادت تلك الضرورة إلى توليد الصيغ والألفاظ في أحيان أخرى »[١٠٢] وهذا كلام صحيح كل الصحة ، ولا يستطيع باحث منصف أن يختلف معه في تفصيلاته ، ولذلك أرى أن مسألة الإقواء في الشعر يمكن ألا يستدل بها في هذا الغرض . وهناك مسألة أخرى وهي أن مخالفات الإقواء ليست مما تختلف فيه اللهجات العربية حتى لا تكون سليقة للشاعر ، فالنابغة عندما يقول مثلاً :

وبذلك خبرنا الغراب الأسود

بجر « الأسود » من أجل القافية ليس لاحنًا بسبب استخدامه اللغة المشتركة لأن مطابقة النعت للمنعوت في لهجته الخاصة وفي لغته المشتركة غير مختلفة ، ونستطيع أن نستخرج من ديوانه مئات النعوت المطابقة في الإعراب للمنعوت في القافية وغيرها ، ويمكن أن يعد لاحنًا إذا حاول في اللغة المشتركة شيئًا ليس من لهجته الخاصة ، أو لو كان هذا المثال هو الوحيد لهذه الحالة . على أنه ، في كل حال ، ليس من حق اللغويين أن يخطئوا صاحب اللغة المدروسة إذا كان هذا الأخير ممثلاً لها ، بل عليهم فحسب أن يصفوا ما يقول وصفًا لغويًا دقيقًا وأن يصنفوه تصنيفًا دقيقًا كذلك .

لقد نقل لنا الدكتور رمضان عبد التواب عبارة أستاذه « شبيتا لر » المهمة التي تقرر « أنه من أهم الواجبات فصل الشعر عن النثر عند التحدث عن بناء الجملة ووضع قواعد لنظامها لأنه ما دامت أية ظاهرة نحوية معينة لا تعرف إلا في الشعر فإنها لا تصلح ظاهرة عامة تنطبق على النثر كذلك ، غير أن هناك صعوبة معينة وهي أن بعض التعبيرات الشعرية قد انتقلت إلى النثر كذلك ولا يمكن الفصل الحاد بين الشعر والنثر في ذلك »[١٠٣] .

وإننا حتى الآن لم نقم بهذه المهمة ، ولم نحاول هذه المحاولة ، وعندما ننجح في هذا الفصل بين هذين المستويين يمكننا إذن أن نفسر الظواهر اللغوية الواردة في

---

(١٠٢) السابق : ١٥٧

(١٠٣) السابق : ١٥٧

الشعر في ضوء الشعر نفسه بناء على أن قواعد أي مستوى لغوي لا تفرض عليه من خارجه بل تنبع منه وحده ، وليست المحاولات والبحوث القليلة التي قدمت في هذا المجال إلا طرقات على أبواب هذه القضية الملحة .

المبحث الثانى

الجانب العروضي
عند حازم القرطاجني

كتاب « الجانب العروضي عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء – دراسة مقارنة » ، للدكتور أحمد فوزي الهيب ، كتاب خصّصه صاحبه لتناول جانب واحد من كتاب يدرس جوانب متكاملة في صناعة الشعر ونقده على الوجه الذي يراه مؤلفه في عصره ، أو يرمي إليه ، من حيث مبناه ومعناه . ويعد الجزء الذي بقى منه كاشفا عن تميز صاحبه وعمق بحثه ، ويغري كثير من وجهات نظره بالمتابعة والدرس وإعادة الكشف . وكتاب الدكتور فوزي الهيب – على صغره (٧٤ صفحة) – يثير عددا من القضايا التي يعوزها بحث واسع مستفيض .

وإذا كان صاحبه قد آثر الدخول المباشر فيما ندب نفسه له دون أن يبين لنا السبب الذي دعاه إلى دراسة هذا الموضوع ، أو الفائدة التي تعود على قارئيه من ورائه مكتفيا بمقدمة مكرورة عن حياة صاحب الكتاب المدروس ، وهو حازم القرطاجني (٦٠٨–٦٨٤هـ) وشعره ، وآثاره النحوية والبلاغية والنقدية ، ومحددا مجال عمله بالوصف المجرد وتبيان ما لحازم وما عليه بحياد « ومن غير أن يميل إلى أحد أو أن يتعصب له » في مقارنة خاطفة ببعض دارسي العروض على نهج الخليل ابن أحمد وطريقته – إذا كان ذلك كذلك ؛ فإن هناك عددا من المسائل كان يجب أن تثار حول هذا العمل الذي يقول عنه صاحبه (ص ٩) « ونرجو في دراستنا المتواضعة هذه أن نكون قد أضفنا شيئا ما إلى المكتبة الأدبية العربية » .

وعلم العروض من العلوم الصعبة التي تعتاص على كثيرين ، وتحتاج إلى مرانة كثيرة ، ودربة متصلة . والعناية به تحتاج إلى تضافر علوم العربية المختلفة التي تعين على ضبط النص الشعري ، والشعر هو فن العربية القديم المتجدد . وبين علم العروض وعلوم العربية الأخرى تعاون متبادل ، وجدل حيّ فعاّل ؛ ومن هنا كانت إجادة العروض متضمنة لإجادة كثير من علوم العربية . وقد ظل العروض

(*) نشر هذا البحث بالمجلة العربية للعلوم الإنسانية (خريف ١٩٨٩ م) .

العربيّ ميزانًا للشعر ، حتى يوم الناس هذا ، منذ استكشف أسسه عالم العربية الفذ الخليل ابن أحمد ، واستخلص قوانينه .

وقد كان علماء العربية يتعهّدونه من حين إلى آخر شرحا وبسطا لغوامضه ، أو اختصارا ونظما لمسائله ، أو تنبيهًا إلى أهميته والحاجة إليه ؛ فبعد الخليل بن أحمد ألف فيه الأخفش الأوسط (ت ٢١٥ هـ) مستدركا على الخليل ، وبعده أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥) وابن كيسان (ت ٣١٠) وابن السراج (ت ٣١٦) وابن عبد ربه (ت ٣٢٨) والزجاجي (ت ٣٤٠) والصاحب ابن عباد (ت :٣٨٥) وأبو الفتح ابن جني (ت ٣٩٢) والجوهري (ت ٤٠٠ تقريبًا) والخطيب التبريزي (ت ٥٠٢) والزمخشري (ت ٥٣٨) وابن الحاجب (ت ٦٤٦) وبين هؤلاء وبعدهم كثيرون .

وكان بعض القدماء يعد العروض مما اختصت به العرب ، من هؤلاء ابن فارس الذي يقول في كتابه الصاحبي (ص ٧٧) : « ثم العرب العروض التي هي ميزان الشعر ، وبها يعرف صحيحه من سقيمه . ومن عرف دقائقه وأسراره وخفاياه ؛ علم أنه يُربى على جميع ما يتبجح به هؤلاء الذين ينتحلون معرفة حقائق الأشياء من الأعداد والخطوط التي لا أعرف لها فائدة » . وكان ابن فارس قد ذهب من قبل إلى أن العرب كانوا في جاهليتهم قبل كشف الخليل يعرفون العروض بوصفه علمًا ضمن ما يعرفون من علوم ، فقال (ص ١٣ ، ١٤) : « وأما العروض فمن الدليل على أنه كان متعارفا معلومًا اتفاق أهل العلم على أن المشركين لما سمعوا القرآن ؛ قالوا – أو من قال منهم – : إنه شعر . فقال الوليد بن المغيرة منكرا عليهم : لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقراء الشعر ، هزجه ورجزه كذا وكذا ، فلم أره يشبه شيئا من ذلك » ويعقب ابن فارس مستنتجا : « أفيقول الوليد هذا هو وهو لا يعرف بحور الشعر! » . ولا شك أن العرب كانوا يعرفون أوزان الشعر ممارسة واستعمالا ، وأما دعوى ابن فارس أنهم كانوا يعرفون العروض بوصفه علما له أصوله وقواعده فدعوى باعثها إكبار هذا العلم والاهتمام به ، وإكبار العرب أيضا حتى إنه اعتقد أنهم كانوا يعرفون علوم العربية بمصطلحاتها الخاصة بها .

ولقد ظهر في السنوات الأخيرة اهتمام كبير بعلم العروض . تمثل هذا الاهتمام في نشر عدد كبير من مؤلفات القدماء بعد تحقيقها تحقيقًا علميا ، وتمثل كذلك في التأليف الحديث فيه ومحاولة كشف قيمته الإيقاعية وتأثيره على بنية الشعر ، أو استكشاف أصول جديدة لتوالي النغم فيه سواء أكانت منطلقة من عمل الخليل أو موازية له ، وسمّاه بعضهم « موسيقى الشعر » مبتعدين عن المصطلح القديم « علم العروض » ، وتمثل كذلك في اهتمام نقاد الشعر به بوصفه مقوما مهمًّا من مقومات الشعر ، وأخيرا تمثل في محاولة بعض الباحثين استخلاص رأي بعض العلماء القدامى الذين لم يؤلفوا في العروض أو ضاعت مؤلفاتهم فيه ضمن ما ضاع من تراث ، ونشر هذه الآراء في كتب مستقلة ، ومن ذلك ما فعله الدكتور محمد الطويل مع أبي العلاء المعرّي ؛ إذ جمع آراءه في العروض والقافية المبثوثة في بعض كتبه في مؤلف واحد سمّاه « العروض والقافية عند أبي العلاء المعرّى » وكما فعل هنا الدكتور أحمد فوزي الهيب مع حازم القرطاجني إذ استخلص آراءه في العروض من كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء »

ومن الملاحظ أن هذا النشاط العروضي قد تزايد بعد استقرار ظاهرة الشعر الحر الذي خرج على نظام الشعر العربي الموروث كما قعّدت له كتب العروض . وكأن هذا الصنيع من قبل الباحثين ردّ تلقائي عفوي غير مقصود على شيوع الشعر الحر ، ودعوة عملية إلى العودة إلى نظام الشعر العربي بعد أن بدأت ثمار الشعر الحر في الظهور ، تلك الثمار التي تتجلى في نشوء جيل من الشباب لم تتلق آذانه موسيقى الشعر العربي ، وتلقت فحسب هذا التجديد الحر في نظام القصيدة الموسيقى ، فلم تستطع – لعدم اطراد النظام العروضي للشعر الحر ، ولتخليه عن كثير من أوزان الشعر العربي – أن تستوعب نظامها ؛ ولذلك فقدت القدرة على النسج على المنوال القديم والجديد معا ، وقلّ لهذا المبدعون ، وكادت ملكة الشعر تختفي ، واختل الطبع ، وهجمت العجمة على الألسنة ، وهان الشعر على الناس .

وقد صور حازم القرطاجني شيئا شبيها بهذا في نص له فريد ، وكأنه يصف حال عصرنا – مع اختلاف مظهر الشكوى وبواعثها بطبيعة الحال – يقول حازم (المنهاج ١٢٤) : « وإنّما هان الشعر على الناس هذا الهون لعجمة ألسنتهم ،

واختلال طباعهم ، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحركة جملةً ، فصرفوا النقص إلى الصنعة . والنقص بالحقيقة راجع إليهم وموجود فيهم . ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا ، فرأوا أخسّاء العالم قد تحرّفوا باعتفاء الناس واسترفاد سواسية السوق بكلام صوروه في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة ، من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي بها يتقومّ الشعر . وكأن منزلة الكلام الذي ليس فيه إلا الوزن خاصة ، من الشعر الحقيقي منزلة الحصير المنسوج من البردي وما جرى مجراه من الحلّة المنسوجة من الذهب والحرير ، لم يشتركا إلا في النسج كما لم يشترك الكلامان إلا في الوزن » . ويضيف القرطاجني ما يكشف اختلاط القيم لفقدان القدرة على التمييز « ولكثرة القائلين المغالطين في دعوى النظم وقلة العارفين بصحة دعواهم من بطلانها ، لم يفرق الناس بين المسيىء المسّف إلى الاسترفاد بما يحدثه ، وبين المحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر ، فجعلوا قيمتهما متساوية. بل ربما نسبوا إلى المسيء إحسان المحسن. فصارت نفوس العارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة أيضا تستقذر التحلي بهذه الصناعة ؛ إذ نجّسها هؤلاء الأخسّاء، واشتبه على الناس أمرهم وأمر أضدادهم ، فأجروهم مجرى واحدا من الاستهانة بهم . فالمعرّة – لا شك – منسحبة على الرفيع في هذه الصنعة بسبب الوضيع ، فلذلك هجرها الناس ، وحقها أن تهجر » .

وإذا كانت شكوى حازم القرطاجني من اشتباه الشعر الجيد بالشعر الرديء مع اتفاق النوعين في الوزن والقافية ؛ فإن شكوانا الآن قد زادت على شكواه فقدان الوزن نفسه عند بعض (الشعراء) وضعف تمييزهم بين الصحيح والسقيم ، وبدعوى الحداثة ارتكبت مفاسد كثيرة في هذا الباب .

من هنا تكون العودة إلى الدرس العروضي والبحث فيه ضرورة لازمة ؛ إذ تعمل على تنبيه الأذهان ولفت الانتباه إلى مقوّم مهم من مقومات الشعر ، وأساس ضروري من أسس بنائه وهو (الوزن) فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر ، ويعد من جملة جوهره ، كما يقول حازم القرطاجني (ص ٢٦٣) .

وقد تناول حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)

الإبانة عن أنماط الأوزان في التناسب ، والتنبيه على كيفيات مباني الكلام وعلى القوافي وما يليق بكلّ وزن منها من الأغراض ، والإشارة إلى طرف من أحوال القوافي وكيفية بناء الكلام عليها ، وما تعتبر به أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائما للنفوس أو منافراً لها (ص ٢٢٦) . تناول حازم كل هذا في المنهج الثاني من القسم الذي خصصه لدراسة النظم وما تعرف به أحواله من حيث يكون ملائما للنفوس أو منافرا لها من قوانين البلاغة (ص ١٩٩) . والنظم عنده هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية (ص ٣٦٤) . فلم يكن غرضه الأساسيّ هنا شرح قوانين علم العروض وتفصيل مسائله من أجل التعليم ، بل كان غرضه الإشارة إلى أنماط الأوزان بهدف بيان طرق استعمالها في الشعر ، ولذلك اتجه إلى (القوانين الكلية) التي يستخلصها لغرضه ، وكان هذا دأبه في كل ما يحتاج إلى إطالة يقول (ص ٣٥٣) : « وكل ما أدىّ إلى ذلك (أى الإطالة) فإنما أشرنا إليه بقوانين كلية يَعْرِف بها أحوال الجزئيات مَنْ كانت له معرفة بكيفية الانتقالات من الحكم في بعض الأشياء إلى الحكم به في بعض » وقد حفلت هذه الإشارات بوجهة نظره الخاصة في بعض المسائل سواء أكانت في نظرته إلى بعض الأسس التي ينبني عليها علم العروض أم في المصطلحات المستخدمة في هذا المجال .

لقد كان حازم القرطاجني مهتما ببيان أثر الأوزان في نظم الشعر ، وما يحدثه الوزن في نفس المتلقي ، لأن الغرض من الصناعتين (الشعر والخطابة) عنده واحد ، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه (ص ٣٦١) وقد حاول في أكثر من موضع أن يشرح هذا الغرض ، يقول مثلا (ص ١٢٢ ، ١٢٣) : « ولشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم . فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي لأن في ذلك مناسبة زائدة ، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر ، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها ، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقف في الكلام منها ؛ لأن في ذلك تحسينا للكلم بجريان الصوت في نهايتها ، ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجداداً لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال ،

ولها في حسن إطراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة قد قسمت المعاني فيها على المجاري أحسن قسمة تأثر من جهتي التعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المتناسب العجيب . فكان تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس ، وخصوصا فى قوافي التى استقصت فيها العرب كل هيئة تستحسن من اقترانات بعض الحركات والسكنات والحروف المتماثلة المصوتة وغير المصوتة ببعض ، وما تتنوع إليه تلك الاقترانات من ضروب الترتيب . فهذه فضيلة مختصة بلسان العرب . ولهذا قال أبو نصر : إن الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقفي فإنما يرومون أن يحتذوا فيه حذو العرب . وليس ذلك موجودا في أشعارهم القديمة » .

إن ما يقوله حازم القرطاجني هنا يتفق معه ما يقوله بعض البنيويين المعاصرين وهو سابق عليهم بمئات السنين ، إن ما يقوله يوري لوتمان عن الوزن والقافية ومستويات التحليل البنيوي للنص الشعري (يرجي مراجعة : « دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر » الفكر العربي العدد ٢٥ ص ١٥١ ، ١٥٢) وما يقوله جان كوهن (بناء لغة الشعر ١٢٠) : « إذن ماذا يفعل الشاعر ! إنه من خلال القافية والترصيع اللذين يشكلان وسيلتين رئيستين في الشعر التقليدي ينزع إلى أن يحدّ من الفروق فالصوت يستخدم باعتباره وحدة مميّزة ولكن على العكس ، باعتباره إذا - استطعنا أن نقول ذلك - « وحدة مشوشة » ويبدو إذن أنه يهدف إلى « مضايقة » وظيفة الوسيلة اللغوية ، كما لو أنه يريد أن يخلط ما ينبغي أن يكون مميزا » أقول : إن ما يقوله لوتمان وجان كوهن وغيرهما يدعونا إلى مقارنة ما يقولون بما قاله من قبلُ حازم القرطاجني مع اختلاف المنطلقات بطبيعة الحال ، ولكن اتفاق الغاية قد يؤدي إلى تحليل متقارب على كل حال ، وهذه بالطبع قضية أخرى .

وقد ألح القرطاجني على تأثير الشعر في النفوس بما يسلكه من نظم وتأليف واختيار للأوزان والقوفي . ولذلك كان على من يتصدى للجانب العروضي عنده أن يضع نصب عينيه غرضه من هذا حتى لا يبدو كلامه عن العروض وكأنه قصد به التعليم أو شرح أنماط الأوزان مجردة .

ولا يصح في التناول العلميّ أن نجرد الكلام من الغرض الذي ساقه له صاحبه.
فالقرطاجني يتحدث عن العروض بوصفه جزءا مهما من مقومات الشعر، ولذلك يقتنصه في حالة عمل حيّ ولا يتناوله بكلام مطلق؛ ومن هنا كانت مصطلحاته التي استخدمها خاصة به؛ لأنه يريد أن يكشف بها التناسب، ومعرفة طرق التناسب عنده ليست من قبَل علم العروض وإنّما من قِبَل ما يحدده بقوله (ص ٢٢٦) «ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلّي في ذلك وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ما وضحت فيه طرق الاعتبار، وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر» لقد كان حازم يريد بيان وظيفة الوزن في الشعر، وليس هذا من غرض العروضيين.

ولأن غرض حازم القرطاجني لم يكن تعليميا، بل كان تفسيريا؛ تحرر من كل ما هو معياريّ تعليمي، فتحرر من الالتزام بالتفعيلات على النحو الذي قدمه العروضيون، وتمثل ذلك في جعله (الخبب) جاريا على تفعيله ابتدعها هو وليست في تفعيلات العروضيين هي (متفاعلتنْ) التي لم يقل بها أحد منهم. و(متفاعلتن) هي (فَعِلن) مكررة مرتين. وتمثل ذلك فيما سمّاه «الأرجل» بدلا من الأسباب والأوتاد، مع أنه لم ينف السبب والوتد ولم يترك استعمالهما، وما سمّاه الأقطار (القطر الأصغر = السبب الثقيل وهو ما تكون من متحركين، والقطر الأوسط ويتألف من ثلاثة متحركات، والقطر الأكبر ويتألف من أربعة متحرّكات) والأساس الذي اعتمد عليه أنه «لا تشاح في الألفاظ، كما أنه لا حرج على من عدل عما تقتضيه تلك الأسامي في المسميات إذا أراد الإفصاح عن جهات مشابهاتها لما نقلت إليه التسمية والتمثيل الصحيح في ذلك» (ص ٢٥٢) وما أشبه كلام حازم القرطاجني هنا بما يقوله أبو الفتح عثمان بن جني في الخصائص (١/١٨٩): إن «للإنسان أن يرتجل من المذاهب ما يدعو إليه القياس، ما لم يلو بنص أو ينتهك حرمة الشرع» ويضيف بعد ذلك قائلا عن النحو «إنما هو علم منتزع من استقراء هذه اللغة، فكل من فُرِقَ له عن علّة

صحيحة ، وطريق نهجه ، كان خليل نفسه وابا عمرو فكره » وقد اجتهد حازم في هذا الباب لأداء مهمة يراها فكان بذلك خليل نفسه .

وقد تمثل تحرره وعدم التزامه بالنهج التعليمي في عدم اهتمامه بالدوائر العروضية ، وقد عرض لهذه المسألة عند اعتراضه على وقوع القطع (وهو حذف الساكن الأخير فيما آخره، وتد مجموع وإسكان ما قبله ، فتتحول فاعلن مثلا إلى فاعلْ ، في حشو الخبب ، والحشو هو ما عدا ما يقابل التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول المسماة بالعروض وما يقابل التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني المسماة بالضرب) وحجته في ذلك أن القطع في الأوتاد إنما قصد به تنويع الضروب ، يقول (ص ٢٢٩ ، ٢٣٠) : « ولا يلتزم خبن ولا يجوز قطع إلا في عروض أو ضرب ، وإنما حملهم على هذا حرصهم على أن يجعلوا الخبب يساوق في ترتيب حركاته وسكناته المتقارب فيكون نظام كل واحد منهما إذا وضعت له أشكال في الخط أو تصور في الذهن ، ثم تأخرت عن مبدأ ذلك النظام إلى أول جزء يلي الجزء الأول الذي هو مبدأ النظام ، فبدأت بأول الجزء الثاني واستمررت على جميع النظام ووصلت بآخره الجزء الذي فاتك منه أولا ، حصلت بذلك بنية الوزن الآخر وهيأته . فيجعل العروضيّون أحد العروضيّن بذلك منفكا عن الآخر . وهذا من الأعراض الواقعة في الأوزان من غير قصد ؛ إذا النظام الذي يكون من أجزاء متماثلة إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن تام من أجزاء متماثلة ، وإذا النظام الذي يكون من جزأين متغايرين يدخل أحدهما على الآخر إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن متداخل من جزأين متغايرين ، وإذا النظام الذي يكون شطره مؤتلفا من ثلاثة أجزاء شفع ووتر –قدّم الوتر أو وسط أو أخر – إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن قد ترتب أجزاؤه شفعا ووترا على واحد من الترتيبات الثلاثة » وهكذا . فحازم لم يرفض فكرة الدوائر وقد شرحها موجزا محكما في نصه السالف ، ولكنه فحسب غير مهتم بها في غايته ، وغير موافق على ما ينتجه القول بها من الزحافات والعلل ، ويستثني بعض العلل التي تنوع الأضرب والأعاريض، وذلك لأن الدوائر العروضية نظام معياري تعليمي يقصد منه الإحاطة بأوزان الشعر وإحكام أصول

هذه الأوزان ، وهو لا يريد إلى شيء من ذلك كما رأينا . وقد ترتب على القول بهذه المعايير كثير من المصطلحات في علم العروض لأن كل بحر ارتبط بما تنتجه الدائرة له تجريديًا ، وقد يؤيد الاستعمال ما ينتج عن الدائرة وفي هذه الحالة لا توجد مشكلة ، أما إذا كان الاستعمال الشعري مخالفا لما تنتجه الدائرة للبحر فإن هناك القول بحذف بعض أجزاء العروض أو الضرب أو حذف التفعيلة كاملة ويسمّى هذا الجزْء الواجب كما في بحري الهزج والمديد مثلا وما يحدث من نقص أو زيادة في أواخر أشطار الأبيات يسميه العروضيون عللا سواء أكانت عللا بالزيادة أم عللا بالنقص . وقد ارتضى حازم القرطاجني تنوعات الأعاريض والأضر ب عن طريق هذه التغييرات ، ولكنه في الوقت نفسه يرفض بعض ما يترتب على القول بالدوائر العروضية .

وقد تناول الدكتور فوزي الهيب كل ما أشار إليه حازم القرطاجني عند حديثه عن العروض (من صفحة ٢٢٦ إلى صفحة ٢٧٠) أي أن الحديث عن العروض في كتاب القرطاجني استغرق خمسا وثلاثين صفحة ، وقد ترك الدكتور الهيب حديث حازم عن القافية التزامًا بما حدده لنفسه في عنوانه وهو « الجانب العروضي » مع أن القرطاجني تكلم عن القافية كلاما مهما جدا في بنية الشعر من صفحة ٢٧١ إلى ٢٨٦ ، وكلامه يحتاج إلى كشف وتحليل وقد أشرت إلى طرف منه فيما سبق .

وقد أعاد الدكتور الهيب ترتيب المادة فتناولها تناول العروضيين ، وأقام الكلام عن الأسباب والأوتاد ، والتفعيلات ، والبيت ، وأوزان الشعر ، وصفات الأوزان ، والعلل والزحافات ، والدوائر العروضية ، ولست في حاجة لأن أعيد ما قاله هنا أو ألخصه ، فهو نفسه موجود في كتاب حازم نفسه وفي سياقه الذي أراده له .

وقد حاول الدكتور الهيب تحليل كلام حازم من وجهة النظر العروضية كما حاول مقارنة ما يقوله حازم بما استقر عليه الدرس العروضي من لدن الخليل بن أحمد ، ولذلك سمّى هذا الصنيع « دراسة مقارنة » وحرص على وضع هذه

العبارة في عنوان الكتاب فأعطت انطباعا بمساحة دلالية أكثر مما شغلته في واقع التنفيذ ، مع أنه ليس للمقارنة بهذه الطريقة هنا مجال لأن هدَف حازم مختلف عن هدف العروضيين ، لأن غرض حازم هو بيان وظيفة الوزن في الشعر ، وغرض العروضيين تعليمي ، وما أضافه حازم واختلف فيه عن العروضيين يخدم غرضه الذي اختطه لنفسه ، ومن هنا تصبح مقارنة صنيع حازم القرطاجني بصنيع العروضيين ظالمة لحازم القرطاجني لأنها تجرده من أهم ما انتدب نفسه له ، وظالمة للعروضيين أنفسهم لأنها تلزمهم بما لم يقصدوا إليه .

وما تجدر ملاحظته أن الباحث (الدكتور الهيب) – برغم أنه عروضي مقتدر – لم يزد في عمله على ما قدمه محقق كتاب حازم القرطاجني محمد الحبيب ابن الخوجة في تحليله لمادة الكتاب ، فقد حلل في صفحات قليلة (من ١٠١ إلى ١٠٦) في تقديمه ما قدمه الدكتور الهيب في كتاب مستقبل من أربع وسبعين صفحة ، ولم يزد كذلك على ما قدمه حازم نفسه إلا بمقدار ما يشير إلى أن هذا الذي قدمه حازم هو عند الخليلين مختلف أو متفق معه ، وبعض شذرات من الموافقة أو المخالفة منه لهذا أو هؤلاء .

وقد أشار الباحث إلى أن القرطاجني لم يكن غرضه تعليم العروض ، وأنه لم يقدم أمثلة لأحكامه النظرية فخلا عمله من التطبيق . وهذا حق يتفق معه فيه كل من يقرأ الكتاب . لكننا كنا نود منه – وقد اختار لنفسه أن يقوم بدور الشارح المقارن – أن يستكمل هذا الجانب ، فيقدم نماذج لما شرحه حازم ، ولو أنه فعل ؛ لتبيّن له أن الغاية التي ابتغاها حازم ليست تقديم نظرات عروضية غفلا ساذجة مجردة ، بل تكوين معيار نقدي يعتد به أساسا في المفاضلة بين الشعراء على أساس أن الوزن جزء جوهري من بناء الشعر ؛ ولذلك نجد القرطاجني بعد أن انتهى من عرض المسائل العروضية بالطريقة التي اختارها يقول في إضاءة من إضاءاته (ص ٢٧٠) : « فيجب – لما ذكرته – أن يعتبر الكلام الواقع في كل عروض بحسب ما اعتيد فيه أن يكون نمط الكلام عليه ، وألّا يفضل شاعر وجدت له قصيدة في الطويل أو الكامل مائلة إلى القوة على شاعر وجدت له قصيدة في المديد

أو الرمل مائلة إلى الضعف . فقد يجيء شِعْر الشاعر الأضعف في الأعاريض التي من شأنها أن يقوى فيها النظم مساويا لشعر الشاعر الأقوى في الأعاريض التي من شأنها أن يضعف فيها النظم . ليس ذلك إلا لشيء يرجع إلى الأعاريض لا إلى الشاعرين . وإنما يطرأ هذا إذا لم يكن بين الناظمَيْن كبير تفاوت . وكذلك الشاعران المتساويان إذا قال أحداهما في وزن من شأن الكلام أن يقوى فيه والآخر في وزن من شأن الكلام أن يضعف فيه ؛ ظهر شعر أحدهما أقوى من شعر الآخر من جهة أن عروضه أقوى لا من جهة أن طبقته ارتفعت فوق طبقة صاحبه ».

وكلام حازم هنا مبني على ما قدمه من صفات الأعاريض وخصائص كل وزن كما يراها وقد اختفى الدكتور الهيب بهذه الصفات ، فنقلها إلى كتابه وساندها ببعض ما يوافقها أو يخالفها من كلام الدكتور عبد الله الطيب في كتابه « المرشد إلى فهم أشعار العرب » ومن بعض كلام الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه « موسيقى الشعر » ومن كلام الدكتور شكري محمد عياد في كتابه « موسيقى الشعر العربي » والحقّ أن القرطاجني كان سباقا إلى الحديث عن خصائص كل وزن من الأوزان ، وقد فتح الباب لمن بعده في هذا المجال .

وهذه قضية ما تزال في حاجة إلى دراسة ، فالقرطاجني ينطلق في أحكامه من ذوقه الخاص لنصوص شعرية معينة قرأها وكوّن منها وجهة نظره الخاصة ، وهي وجهة نظر نابعة من تتبع للشعر ، يقول (ص ٢٦٨) : « ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وُجِدَ الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ، ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض » وقد انتهى من هذا التتبع إلى أن أعلى الأعاريض درجة فى ذلك الطويل والبسيط ، ويتلوهما الوافر والكامل ، ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه فيه غيره ، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف ، فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف ، وقلما وقع كلام فيهما قويّ إلا للعرب ، وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى ، فأما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل ، وإن كان الكلام فيه جزلا . فأما السريع والرجز ففيهما كزازة ، فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلّا أنه من

الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء وإنما تُستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها ، فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة . فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما ، فأما المضارع ففيه كل قبيحة ، ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب ، وإنما وضع قياسًا ، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر .

إن أحكام القرطاجني مبنية على اعتبارين أولهما أنواع تركيب التفعيلات ومقدار ما فيها من حركات وسكنات وتوالى ذلك ، وتناسب هذا التركيب أو عدم تناسبه ، والآخر هو الذوق الخاصّ النابع من قراءة قصائد معينة على كل وزن من هذه الأوزان .

وصحيح أن تتابع المقاطع الصوتية بطريقة مخصوصة في كل وزن على حدة قد يؤدى إلى استدعاء كلمات من صيغ معينة ، وصحيح أيضا أن طول البيت أو قصره قد يؤدي إلى إيقاع خاص ، ولكن هذا كله محكوم باختيار المفردات وهي الوحدات الدلالية الصغرى واختيار أنماط التراكيب النحوية التي تتفاعل مع مفرداتها وتكوّن معها سياقا خاصا يعطي القصيدة الحيّة الواقعية دلالتها الخاصة بها ، أما أن كلّ وزن في ذاته له صفات خاصة به تساعد على تقوية الضعيف أو إضعاف القوي فهذا ما لا يمكن أن يسلم ، على إطلاقه . والحكم بالسباطة أو الجعودة ، والقوة أو الضعف ، والطلاوة والجزالة وحسن الاطراد ، والرشاقة واللين ، والرخاوة أو الصلابة والوحشية والعنف إلى غير ذلك من الصفات التي يطلقها حازم على البحور ويرى أنها كامنة فيها ، إذا سلم في بعض القصائد لعوامل خارجة عن الوزن نفسه نابعة من التركيب واختيار مفردات من مجالات دلالية معينة محكومة بسياق مخصوص يساعد الوزن بوصفه أحد العوامل بناء القصيدة عليها ، فإنّه لا يسلم في قصائد أخرى .

ومع أننا نعجب بما يقوله حازم ومن سار على نهجه في هذا المجال نرى أن إطلاق هذا القول والتسليم به والاحتكام إليه قد ينطوي على خطورة تقنين الإبداع الشعري ووضعه في قوالب جامدة قبل أن يتمّ إنشاؤهُ . وكل ما يمكن أن يقال في

هذا المجال إن كل قصيدة على حدة قد تكون لها هذه الصفات التي يطلقها حازم على غير بحرها . فهذه الأحكام التي يرى حازم أنها نابعة من البحر المستعمل لا من الشاعر المبدع تتنافى مع الإبداع الشعري الذي يند عن هذه الأحكام ولا يمكن - لذلك - أن نعمم هذه الأحكام أو نعمل على تصديقها واطراد أثرها ، فهي لا تعدو أن تكون انطباعا لحسّ مدرّب وذوق خبير إن صدق على بعض القصائد فقد لا يصدق على بعضها الآخر .

على أنه يظل لحازم القرطاجني فضل إثارة هذه القضية المهمة التي لم يثرها على هذا النحو أحد غيره ، وخاصة إذا عرفنا أن هذه القضية تحتل مساحة كبيرة لدى كثير من نقاد الغرب ، وقد ناقش كثيرا من هذه القضايا مؤلفا كتاب « نظرية الأدب » والناقد الإنجليزي الشهير ريتشاردز في كتابه « مبادىء النقد الأدبي » . وإذا كان لحازم هذا الفضل فإن ذوقه للأوزان العربية - كما يقول الدكتور شكري عياد (موسيقى الشعر ١٣٤) - يحمل قدرا كبيرا من الذاتية التي ستظل عالقة بمثل هذه الأحكام ما بقى الكلام على الأوزان منحصرا فى القشرة السطحية للتفاعيل غير متجاوز هذه القشرة إلى عالمها الداخلي الغني المكون من أصوات لها قيمتها اللغوية ولها في الوقت نفسه قيمتها الموسيقية .

وقد رتب حازم القرطاجني على نظرته في صفات الأوزان مبدأ مهما قد يكون أكثر قبولا ، وهو أن المفاضلة بين شاعر وآخر ينبغي ألا تكون إلّا بمراعاة عدد من الأسس من بينها أن يكونا قد نظما من وزن واحد أو من وزنين متقاربين يقول (ص ٢٧٠) « وإنما يحكم بتفضيل أحد الشاعرين على الآخر إذا عُرف أن كليهما نظم شعره على حال واحدة من النشاط وقوة الباعث وانفساح الوقت ، وكانا قد سلكا مسلكا واحدا ، وذهبا من المقاصد مذهبا مفرداً ، أو كان مذهب أحدهما مقاربا لمذهب الآخر ومناسبا له ، وكان شعرهما في عروض واحد أو عروضين غير بعيد نمط الكلام في أحدهما عن نمطه في الآخر ، ثم يقاس ما بين الكلامين من البعد بما بين النمطين فيظهر الترجيح أو المساواة عند ذلك » .

ويظهر بذلك أن حازما عندما قدم وصفا لكل من الأوزان كان يرمي من ورائه إلى غاية نقدية محددة ، وقد تناقل بعض آرائه في هذا الصدد من تكلم عن صفات الأوزان بعده . وقد تناول الدكتور الهيب هذه القضية مكتفيا بنقل ما يقوله حازم في صفات الأوزان مقارنا ببعض ما قاله الدكتور عبد الله الطيب والدكتور إبراهيم أنيس ، فبدا كلام الجميع كأنه مجرد من كل غرض يترتب عليه .

وإذا كان الدكتور الهيب قد أهمل بعض هذه القضايا المهمة واكتفى فيها بنقل بعض الآراء فحسب ، فإنه اهتم بمسألة الزحافات والعلل عند حازم اهتماما يحمد له فعرض رأي حازم وناقشه وربط بينه وبين بعض سابقيه في هذا المجال . ولكن لحازم هنا وجهة نظر كانت في حاجة إلى تجلية وإبانة ، فالوزن – كما يشير حازم (ص ٢٦٣) – هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب. ولذلك يكاد ينكر الزخارف، لأن الزحاف قد يؤدي إلى عدم التساوي الدقيق ، ويوجب حازم على مورد الأبيات قاصداً إقامة وزنها أن يكون له « فضل اعتماد وتوقرات وإشباعات الحركات وما ينتسب إليها من الحروف القابلة للمدّ والإطالة فيما يكشف مواضع المحذوفات ويتصل بها ليكون ذلك سادّا مسدّها وجاريا مجرى البدل منها» (ص ٢٦٠، ٢٦١).

وكل زحاف في الشعر يدور حول أمرين هما إمّا تقصير مقطع طويل وهذا ما يعبر عنه العروضيون بحذف ساكن السبب الخفيف على اختلاف في التسمية باختلاف موقع السبب من التفعيلة ، وهذا النوع من الزحاف يقع في جميع بحور الشعر إلا الكامل الوافر ، وإما إدماج مقطعين قصيرين في مقطع واحد طويل وهو ما يعبر عنه العروضيون بالإضمار في الكامل وهو إسكان الثاني المتحرك ، والعصب في الوافر وهو إسكان الخامس المتحرك .

وقد ذهب الدكتور إبراهيم أنيس إلى أن الزّحافَ أثر من آثار الخطأ في رواية الشعر ، يقول (موسيقى الشعر ٣١٦) : « فأول أثر من آثار الخطأ

في الرواية بعض تلك الزحافات التي لا نشك في أنها جاءت نتيجة هذا الخطأ وأنها لا تمت لموسيقى الشعر بأية صلة » وإذا كان « بعض تلك الزحافات » من آثار الخطأ في الرواية فإن علينا أن نحدد هذا « البعض » وأن نبحث عن سبب وجود « البعض الآخر » في الشعر . ولا شك أن الرواة قد غيروا من الشعر بعض التغيير بدوافع مختلفة ، ولكنهم على كل حال لم يكونوا ينقلون الشعر بإنشاده كما كان يفعل الشعراء ، فالإنشاد – وهو فن إلقاء الشعر – كان يقصد به إلقاء القصيدة بطريقة تبرز موسيقاها ، وتظهر جودة النغم فيها ، وكان لا يقال : ألقى الشاعر قصيدة ، وإنما كان يقال : أنشد قصيدة ، يقول الزمخشري في أساس البلاغة (نشد) « وأنشدني شعراً إنشاداً حسنا لأن المنشد يرفع بالمنشَد صوته كما يفعل المعرّف » وكان بعض الشعراء يغني في شعره ، وكان الأعشى أحد هؤلاء « كان يغني في شعره فكانت العرب تسميه صنّاجة العرب » (الأغاني ١٠٩/٩) ولعل المقصود من الغناء في الشعر إنشاده بأناة وتؤدة تظهر موسيقاه وإلقاؤه بترسل وتغنّ « لأن الشعر وضع للغناء والترنّم » كما يقول سيبويه (الكتاب ٢٠٦/٤) « ولأن الشعر موضع الترنم والغناء وترجيع الصوت » كما يقول الرضى (شرح الشافية ٣١٦/٢) .

لقد كان الشعراء ينشدون قصائدهم ، فيبدو من خلال الإنشاد أن الأجزاء متساوية ليس فيها نقص ، أى أنهم كانوا يشبعون الحركات فيتولد عنها حركة طويلة (حرف مدّ) وقد بقى بعضها في كلمات لم يستطع الرواة أن ينطقوها على ما ينبغي لها وإلا انكسر الوزن ، من ذلك (أنظور) في (أنظر) و(نيضال) في (نضال) و(منتزاح) في (منتزح) و(ينْباع) في (ينبَع) وهناك نماذج كثيرة . وأمّا الباقيات فقد نطقها الرواة على ما ينبغي لها في غير الشعر ، ومن هنا ظهر نقص في بعض الأجزاء سماه العروضيون زحافا ، والقضية – على ما أرجح – تتعلق بإنشاد الشعر وروايته . وكلام حازم القرطاجني يشير إلى قضية الإنشاد هذه فيوجب على مورد الأبيات أن يجبر نقص بعض الأجزاء بإشباع الصوت ومطله حتى يقوم هذا الإشباع مقام النقص ويسدّ مسدّه . وقد كانت هذه المسألة التي لها بالعروض صلة قوية في حاجة إلى مناقشة ، وما تزال كذلك .

ومهما يكن من أمر فإن كتاب الدكتور فوزي الهيب قد جمع آراء حازم القرطاجني العروضية وقارن بينها وبين آراء بعض أتباع « المدرسة الخليلية » وقد عرضها وفقا لترتيب المسائل في علم العروض ، وزاد عليها رأي حازم في صفات الأوزان وهذا مما لا يتناوله العروضيون عادة . وقد كنا ننتظر منه وهو دارس أدب وعروض معًا أن يقيم جسراً من العلاقة بين العروض والشعر ، وأن يحاول أن يتم ما بدأه حازم القرطاجني ، وكان مثار اهتمام كبير لدى نقاد الغرب المعاصرين ، وأن يثير القضايا التى تثيرها هذه العلاقة الحميمة من منطلق أن بنية الشعر تَتَقوَّم بالوزن ضمن ما تتقوم به ، ويعدّ الوزن من جملة جوهرها كما يقول حازم القرطاجني نفسه . ويكفي على كل حال أن هذا الكتاب الصغير الحجم يثير هذه القضايا الكبيرة الحجم .

الفصل السادس

من قضايا اللغة

المبحث الأول

العربيّة ودور القواعد في تعليمها

قضية تعليم اللغة العربية قضية ملحة ، وهي في الوقت نفسه قضية حساسة شائكة ، وكادت تتحول إلى مرض مزمن . وهناك كثير من المال وكثير من الجهد ، وكثير من الوقت يبذل في سبيل تعلمها إذ تنفق الدول العربية من ميزانياتها على دور التعليم ومراكز البحث والمجامع اللغوية والمؤتمرات والندوات والمحاضرات ، وينفق المعلمون كثيراً من الجهد ، والباحثون كثيراً من العناء ، ويقضي المتعلم قبل المرحلة الجامعية عقداً من عمره أو يزيد ، في تعلمها ، وقد يستمر بعض الدارسين في دراستها في المرحلة الجامعية ، ومع هذا كله لايتقن المتعلمون اللغة العربية ، وتتعثر ألسنتهم في قراءتها وفهمها والتعبير على استخدام العربية استخداماً سليماً . ولست أريد أن أسترسل في سرد مظاهر الضعف اللغوي ، فهي كثيرة متنوعة ، وقد أصبحت معروفة مشهورة[1] ، وصارت المعاناة منها هماً مشتركاً يؤرق المهتمين باللغة العربية الفصيحة ، وسنداً قوياً يعتمد عليه المهتمون بالواقع اللغوي المعاصر ، الداعون إلى دراسته وتدريسه بدلا من اللغة العربية الفصحى .

ومن هنا كان لابد من التوقف للبحث والتحليل ، ومحاولة تعرف موضع الداء ومكمن العلة . أيكمن الداء في العربية نفسها ؟ أو في القائمين بتعليمها ؟ أو في طرق تعليمها ؟ أو في الدارس الذي يتعلمها ؟ أو في الظروف والملابسات المحيطة بهذه العناصر جميعها ؟ أو في كل هذه الأمور مجتمعة ؟ ثم ما دور ما يعرف بعلوم العربية في ذلك كله ؟

(*) نشر هذا البحث في مجلة « دراسات عربية وإسلامية » الجزء الرابع . ١٩٨٥م .

(١) عالج هذه القضية كثير من الباحثين ، وقد تناولت بعض جوانبها في بحث لي بعنوان « في قضية النحو ومشكلة الضعف اللغوى » البيان الكويتية . مارس ١٩٨١م . (انظر المبحث الثانى من هذا الفصل)

وثمة محاولات كثيرة لحل بعض هذه المشكلات ، ودراسات كثيرة حول بعض هذه الجوانب اهتم بها رجال التعليم والتربويون وكثير من المفكرين والباحثين . وهناك ما يقرب من ألف محاولة أو يزيد[٢] بدأت بواكيرها في هذا القرن من سنة ١٩٠٣ م إذ ألف حفني ناصف ومحمد دياب ومصطفى طموم ومحمود عمر ، أول كتاب ظهر في طرق التدريس بعنوان « الدروس النحوية » قالوا عن تجربتهم فيه « إنها أقرب طريق تدني المطالب للطالب من مكان سحيق ، وتؤدى إلى استحضار العلم على وجه لا تشذ معه قاعدة ، ولا تندُّ عَنْ ذهن المتعلم بعد التعلم شاردة » وما تزال المحاولات مستمرة حتى يوم الناس هذا .

وسوف أختار من بين هذه المسائل مسألة العربية نفسها ، والنحو من بين علوم العربية لأدير حولهما البحث والمناقشة تاركًا النقاط الأخرى لأنها مجال اهتمام فئات أخرى من الباحثين ، ولأن بعضها متضمن فيما أتناوله ؛ لأن الموضوع معقد متشابك ، ولابد من فكّ خيوطه واختيار أحدها ، وكل خيط من بينها سوف يجرّ معه بقية الخيوط كلها على أية حال .

أما من حيث اللغة العربية نفسها ، فإنها – كما نعلم – ذات تاريخ طويل ، إذ يرجع تاريخ أقدم النصوص التى حفظتها لنا هذه اللغة إلى ما يقرب من قرنين من الزمان قبل الإسلام . وهذا يعني أن العربية عاشت حتى الآن ما يقرب من ستة عشر قرنًا لغة حية منتجة يستخدمها أبناؤها في مجالات الفكر والفن والإبداع ، ويصطنعونها وسيلة للبحث والتأليف والفهم والإفهام في بعض المجالات . وقد ظلت اللغة تنتج في كل يوم من أيام هذا التاريخ الممتد ألوانًا من الشعر ، وصنوفًا من الفكر. وقد عد بعض الباحثين هذه ميزة تختص بها العربية لا تشركها فيها لغة أخرى من لغات العالم ، فهي أقدم لغة حية تعيش حتى اليوم دون انقطاع عن

---

(٢) أحصى دليل بحوث تعليم العربية والدين الإسلامى فى الوطن العربى من سنة ١٩٠٠ إلى ١٩٨٠ م ما يقرب من ألف محاولة (٨٥٦ محاولة) برغم أن هذا الدليل الصادر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٨٣ م أهمل عدداً كبيراً من المحاولات أظهرها محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى (إحياء النحو) على سبيل المثال .

جذورها وأصولها وقواعدها ، وعلى الرغم من كل تطور يتناول مفرداتها العلمية ، وقليلا من أساليبها التى ترحب بها ، فإنها هي هي اللغة التي تكلم بها امرؤ القيس والأعشي والمتنبي كما تكلم بها شوقي وحافظ ومحمود حسن إسماعيل ، ولا كذلك أية لغة أخرى حديثة ، فليس لها إلا أقل الشبه بأصولها ، ولا يفهمها اليوم إلا العلماء المتخصصون فيها ، ولا كذلك اللغات القديمة فإنها ليست الآن لغات حية مستعملة كتابة أو حديثًا ، فاللاتينية ساكنة النصوص ، واليونانية القديمة ساكنة الآثار[٣] .

والواقع أن هذه الميزة الفريدة للعربية قد تحولت إلى ما يقرب أن يكون عبئًا ، إذ ترتبت عليها نتائج مختلفة من أهمها ما يأتي :

أولا : نحن نعلم أن القرآن الكريم بمستواه المعجز في الإفصاح والبيان قد ساعد على بقاء العربية الفصحى حتى الآن . وقد حاول النحاة العرب – وقد نشأ النحو في أول أمره للمحافظة على لغة القرآن أن يتطرق إليها لحن أو فساد – حاولوا أن يحددوا القواعد بناء على اللغة التي تقترب من لغة القرآن . ولذلك حددوا الفترة الزمانية التي تقترب من فترة نزول القرآن الكريم (قبله بقرن ونصف قرن تقريباً وبعده بقرن ونصف قرن كذلك) فترة للاستشهاد اللغوي والنحوي ، وحددوا كذلك الرقعة المكانية التى تعد موطنًا لهذا الاحتجاج اللغوي فشملت هذه الرقعة عدداً من القبائل روعيت فيها شروط خاصة بالفصاحة والنقاء اللغوي أهمها عدم مجاورة غير العرب ومخالطة الأعاجم . وقد اعتبر النحاة كل من جاء بعد هذه الفترة الزمانية المعينة للاستشهاد اللغوي من المولدين الذين لا يحتج بلغتهم .

وقد استقيت القواعد ، واستنبطت من لغة هذه الفترة المبكرة في تاريخ العربية ، وتمسك النحاة بهذه القواعد وفرضوها على كل الأجيال التالية ، وأصبح المتعلم الآن والمتكلم بالعربية كذلك مطالبًا في قواعد اللغة العربية بالالتزام بقواعد

(٣) د. مهدى علام (الأهرام ١٧/٢/١٩٨٤م) .

هذه الفترة الزمنية ، لأن النحاة رفضوا أى تطور يطرأ على العربية ، ووقف النحو الذي استخلصوه ، حارسًا على اللغة ، وعد النحاة كل مظهر من مظاهر الخروج عليه ضربًا من اللحن الذي ينبغي أن يُقَوَّمَ ويقاوَم ، أو الخطأ الذي ينبغي أن يرد مرتكبه إلى دائرة الصواب . وقد ألفت في ذلك قديما كتب اللحن ، والتنبيه عليه ، وأوهام الخاصة ، التى تطورت في عصرنا إلى ما يعرف بكتب الأخطاء الشائعة ، وقل ولا تقل ... إلخ .

ثانيًا : ترتب على ذلك أن المتكلمين بالعربية الفصحى ، وفقًا لقوانين تطور اللغات ، تركوا في الاستعمال العفوي العربية الفصحى للنحاة وقواعدهم ، وطوروا لأنفسهم لغة للتعامل اليومي والخطاب التلقائى ، صارت هذه اللغة لهم سيلقة يقضون بها مصالحهم ويتخاطبون بها فيما بينهم ، وأخذت هذه اللغة تبتعد شيئًا فشيئًا عن الفصحى حتى صار لدينا ما يعرف **بالازدواج اللغوي** : لغة للحياة اليومية تعد سليقة للمتكلم ، وهي تختلف من قطر عربي لآخر ، وكل منها تأثرت بمؤثرات مختلفة في تكوينها مما جعلها تتنوع ، ويتباعد كل نوع منها عن الآخر في صيغه ومفرداته وبعض تراكيبه . ولغة أخرى متوارثة يطالب العربي بتعلمها في المدارس ودور التعليم المختلفة ، ليست سليقة له ، ولكنه يتعلمها كما يتعلم لغة أجنبية . وقد يكون حظ اللغات الأجنبية في مجال التعلم أحسن حالا من حظ العربية لأسباب مختلفة منها أن هذه اللغات الأجنبية ينظر إليها باحترام وتوقير لأنها لغات الحضارة الحديثة ، والحاجة إليها في بعض الأحيان واضحة معروفة إلخ ، ومنها أن العاميات تشوش على مهمة تعليم الفصحى وتعوق دون أداء هذه المهمة في حين لا يشوش على تعليم اللغات الأجنبية شيء آخر ، لأن متعلم اللغات الأجنبية من أبناء العرب يدرك من أول الأمر أنه يتعلم لغة غير لغته ، ولكنه مع العربية يخلط بين سليقته العامية والعربية الفصحى التى يراد منه أن يتعلمها ، ويقال له إنه يتعلم « لغته » مع أن لغته التى يجيدها ويفهمها والتي ورثها عن أبويه وأهله وذويه ويورثها بنيه من بعده هي العامية ، ثم إن الغاية ليست واضحة لديه تمامًا من تعلم الفصحى وإذا عرفت فهو غير مقتنع بها ، لأنّ هذه الغاية – كما صورت له – تشده إلى الماضي ، وهو يريد أن يندفع إلى المتسقبل .

وقد تخلت العاميات المتنوعة عن كثير من خصائص العربية الفصحى على مستوى الأصوات والمفردات والتراكيب والدلالة بطبيعة الحال حتى صارت كل منها لغة مستقلة أو تكاد .

ثالثًا : يركز بعض الباحثين الذين يبدون اهتماماً كبيراً باللغة المعاصرة وضرورة تعلمها بديلا عن العربية الفصحى على ظاهرة « الإعراب » في الفصحى . وبعضهم ، في اهتمامهم باللغة المعاصرة أيا ما كانت ، متأثرون بما يقرره علماء اللغة المحدثون الغربيون ، وظروف لغاتهم التي يدرسونها تختلف عن ظروف لغتنا العربية ، وبما يقرره أيضًا بعض التربويين فيما يتعلق بتعلم العربية إذ يحرصون على أن يكون تعلم اللغة كما هي في واقع المتعلم وليس كما ينبغي أن تكون ، وإن كان التربويّون يقولون إن هذا يجب أن يكون في أول الأمر على الأقل حتى يسيطر التلميذ على الأنماط المطلوبة ، ولكنهم يؤكدون أن « المهم أن تكون اللغة المتعلمة في متناول فهم التلميذ سواء أكانت لغة تراث أم لغة معبراً بها عما يدور حوله ومايحيط به من واقع »[٤] ولما لم يكن الإعراب من خصائص لغة المتعلم التلقائية – أى العامية – فإن بعض الباحثين ينطلق من هذا ، فيرى الدكتور **أنيس فريحة** مثلا أن الإعراب لا يتلاءم والحضارة ، وأنه زخرف لا قيمة له في الفهم والإفهام ، وأنه ليست له قيمة بقائية ، ولو كان ضروريا للفهم والتفاهم لأبقت الحياة عليه[٥] .

ويرى الدكتور **السعيد بدوى** أن النظام الإعرابي بعلاماته المختلفة قد فقد رصيده الدلالي في اللغة العربية المعاصرة ، وأصبح في واقعنا الحاضر غير ذي موضوع .

ويقول « وهذا واضحٌ ومتفق عليه » ثم يقول : إن صعوبة تعلم النظام الإعرابي لا ترجع أساسًا إلى ما يقال عن تعقيده ، فهو ليس أصعب من

---

(٤) د. صلاح مجاور : تدريس اللغة العربية ١١٠ .

(٥) انظر : د. أنيس فريحة ، نحو عربية ميسرة ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٨٤ .

الرياضيات ، كما أن قواعد بعض اللغات الأخرى مثل اللاتينية والألمانية لا تقل عنه صعوبة ، مع الفارق الواضح في درجة نجاح الألمان مثلا فى تعلم لغتهم قبل انتهاء المرحلة الابتدائية . وإنما ترجع الصعوبة في تعلم هذا النظام إلى عدم وجود نظام دلالي يوازيه ويرتبط به وجوداً وعدماً ، فالتفريق الدلالي بين معنى الفاعلية ومعنى المفعولية مثلا لا يرتبط تلقائيًا وجوداً أو عدمًا برفع الأول ونصب الثاني ، بل يرتبط في المقام الأول بمعالم غير إعرابية في الجملة ، فكيف نتوقع من متعلم أن يمتلك ناصية هذا النظام المعقد داخل فراغ دلاليّ لا مغزى له ، وأين الارتباط الشرطي اللازم توافره في عمليات التعلم الناجحة ؟ .

ويرى الدكتور **السعيد بدوى** أن المأساة الحقيقية في محاولتنا لتعلم شيء لا وجود له في الواقع اللغوي للعربية المعاصرة لا تكمن فقط في ضياع المجهود الذي نبذله في تعلم لغتنا ، ولا في زيادة الوقت الذي نبذله في ذلك عن مثيله في اللغات الأخرى ، بل المأساة الحقيقية هي أننا قد أغفلنا في تعليمنا للغتنا ما له وجود حقيقي ، فانفصم التعليم المدرسي للغة عن الواقع الذي حولنا[٦] .

وهذا في حقيقة الأمر أثر من آثار تشويش العاميات المعاصرة على تعلم الفصحى وشغبها عليها . وما قاله هذان الباحثان صحيح فيما يتعلق بالعامية من غير شك إذ إنها خالية من الإعراب . فليس الإعراب فيها جزءاً من النظام اللغوي الخاص بها ، يقوم بدوره المعهود في بيان جزء من الدلالة النحوية والمعنوية للجملة . أما العربية الفصحى فإنها ما تزال محتفظة بخصائصها التركيبية التى يقوم كل عنصر منها – ومن بينها الإعراب – بدوره المقسوم في إيضاح العلاقات في الجملة ليتم الفهم والإفهام . وكل ما يقال فيما عدا ذلك يعد ضربـًا من الخلط بين العربية الفصحى والعاميات التى استقلت عنها . وذلك لا يكون إلا إذا نظرنا إلى العربية الفصحى من خلال منظار العامية وقسنا تراكيب هذه على تلك . وموازنة تراكيب هذه بتلك ، وحسبانهما معا شيئـًا واحداً ، يعد في رأيي ضربـًا من

---

(٦) الدكتور السعيد محمد بدوى : دراسة الواقع اللغوي أساس لحل مشكلات اللغة العربية في مجال التعليم (دراسات عربية وإسلامية) جـ ١/١٢١ ، ١٢٢ .

الترجمة . فإننا لو ترجمنا نصًا من العربية إلى الإنجليزية مثلا لن تكون في الأخيرة علامات إعرابية بحال . وإنني لأزعم أن كلا من الفصحى والعامية لغة مستقلة عن الأخرى لأن كلا منهما تختلف فى خصائصها التركيبية عن الأخرى ، فليست العاميات فصحى فقدت الإعراب ولكنها لغة تطورت عن الفصحى ، كما تطورت عن الفصحى ، بوصفها أم اللغات السامية ، أخواتها الساميات . وغاية الأمر أن العامية قريبة من الفصحى لوجود الفصحى حية مستعملة في مجالات كثيرة ، وهناك تراكيب كثيرة متشابهة بينهما ، وهناك أيضًا تراكيب غير متشابهة . وبعض التراكيب في الفصحى يتاح لها من الحرية بسبب وجود الإعراب فيها ما لا يمكن أن يتاح نظيره فى العامية ، لأن اللغات التي تفقد الإعراب تلتزم طرائق مخصوصة لا تتصرف . ولذلك نجد الفصحى أكثر غني ومرونة مما أتاح ضروبًا من التفنن الذي هيأ للشعر العربي أن يتوافق مع الوزن والقافية[٧] . ومهما يكن من أمر فإننا لسنا هنا بصدد المقارنة بين العامية والفصحى ، وإن كان هذا أمراً مطلوبًا ، ولسنا كذلك بصدد الدفاع عن الإعراب ، ولكننا بحاجة إلى الوصف الموضوعي ومحاولة التفسير الصحيح[٨] .

إذا عدنا للعربية الفصحى وجدنا أكثر الدارسين يتفقون على أن العربية الفحصى كانت لغة الأدب ، وكانت معربة واضحة الإعراب قبل الإسلام ، وأن الإعراب فيها يعد ظاهرة سامية الأصل ، وقد احتفظت به سمة أساسية وخاصية ذات دلالة معينة ، على حين تخلت عنه أخواتها الساميات الأخرى ، كما تخلق عنه العاميات العربية المعاصرة . وليس على العربية الفصحى بالضرورة أن تتخلى عنه لأن شقيقاتها الساميات أو بناتها العاميات تخلت عنه .

---

(٧) انظر المبحث الخاص بتآلف النسج الشعري وبناء الجملة في كتابي « في بناء الجملة العربية » من صفحة ٤٣٦ إلى ٤٩١ . (دار القلم - الكويت ١٩٨٢م) .

(٨) هناك في تاريخ العربية عدد من التفسيرات لظاهرة الإعراب ، فى القديم تفسير قطرب محمد بن المستنير (٢٠٦هـ) نقله عنه الزجاجي في الإيضاح فى علل النحو ص ٧٠ . وفى الحديث تفسير الدكتور إبرهيم أنيس فى كتابه « أسرار اللغة » . وتفسير الدكتور داود عبده في كتابه « أبحاث فى اللغة العربية » بيروت ١٩٧٣ .

ومما لا شك فيه أن ارتباط الفصحى بالقرآن الكريم كتب لها الحياة والاستمرار . يعترف بذلك كثير من المستشرقين : يقول – مثلا – **يوهان فك** : لم يحدث حدث في تاريخ اللغة العربية أبعد أثراً في تقرير مصيرها من ظهور الإسلام ، ففى ذلك العهد – قبل أكثر من ١٣٠٠ عام – عندما رتل محمد ﷺ القرآن على بنى وطنه بلسان عربي مبين تأكدت روابط وثيقة بين لغته والدين الجديد كانت ذات دلالة عظيمة النتائج في مستقبل هذه اللغة . ويرى أن هناك عاملين عملا على بقاء العربية الفصحى ، **أحدهما** ارتباط العربية بالقرآن الكريم . **وثانيهما** القواعد التي وضعها النحاة العرب في جهد لا يعرف الكلال وتضحية جديرة بالإعجاب .[٩] وقد تكفل العاملان بالحفاظ على هذه اللغة حتى عصرنا الحاضر ، والقرآن بحمد الله ما يزال موجوداً، وكذلك القواعد التي وضعها النحاة القدماء ما تزال موجودة وإن كانت تتعرض لهزات عنيفة .

وقد ظلت العربية محتفظة بخاصة الإعراب حتى أواخر القرن الثالث الهجري تقريبًا على مستوى التخاطب التلقائي ، ثم أخذت اللغة التلقائية في الانفصال لأن العربية المولدة أخذت في الانتشار ، والدليل على ذلك أن النحويين أنفسهم لم يكونوا يستعملون اللغة الفصحى في مخاطباتهم ومحاوراتهم ، ويرجع ذلك إلى أن أولئك الذين دخلوا الإسلام من غير العرب ، الذين تعلموا العربية بوصفها لغة الدين الجديد أصبحوا لا ينطقون حركات الإعراب في أواخر الكلمات . وقد عجل بهذا التغيير الصوتي الذي يعنى ضياع الميزة الكبرى للغة – كما يقول نولدكه – أن هذه النهايات الإعرابية تسقط بحسب الاستعمال اللغوي الكلاسيكي نفسه حينما تكون الكلمة موقوفًا عليها في آخر الجملة . وسقوط مثل هذه النهايات كثير جداً في اللهجات العربية الحية . وهكذا نجد أن المرء كان قد تعود جدا على الصيغ الخالية من النهايات الإعرابية[٩] . وبجانب ظاهرة الوقف التى

---

(٩) انظر : يوهان فك ، العربية : دراسات في اللغة واللهجة والأساليب : ١ (ترجمة د. عبد الحليم النجار – طبعة الكاتب العربي – ١٩٥١م) . وقارن بكارل بركلمان : فقه اللغات السامية جـ٣ (ترجمة د. رمضان عبد التواب – مطبوعات جامعة الرياض) .

تسقط النهايات الإعرابية هناك – في نظر **نولدكه** – تحديد مواضع الكلمات في الجملة وتقييدها بموقع معين . يقول : « وقد فقدت علامات الإعراب في أواخر الكلمات الكثير من أهميتها بسبب أن المبتدأ والخبر – على الأقل في العادة – لهما مكانهما المحدد ، والمضاف إليه يقع دائمًا بعد المضاف ، وهكذا »[١٠] .

وإنني لا أعترض على شيء من هذا . ولكني فحسب أريد أن أقرر أن العربية عندما فقدت العلامات الإعرابية بوصفها جزءاً من خصائصها التركيبية ، صارت تتدرج في ذلك إلى أن انفصلت عنها لغة أخرى مستقلة عن العربية الفصحى ، لأن اللغة الحديثة استعاضت عن الإعراب بقرائن وأحوال أخرى تساعد على كشف المعنى وتوضيحه شأنها في ذلك شأن اللغات التى فقدت الإعراب[١١] . وأما اللغة الفصحى فإنها باقية بخصائصها غير أنها لم تعد لغة التخاطب التلقائي ، بل هى لغة الفن والإبداع والثقافة والتدوين والصحافة وكثير من مناشط الحياة المعاصرة كالأخبار والمحاضرات والندوات وخطب الجمعة وغيرها .

وقد تنبه العلامة ابن خلدون إلى هذه المسألة في عصره ، وشرحها وأفاض في شرحها حين أخذ يبين السبب في ضياع الإعراب في لغة معاصريه يقول في مقدمته « فإن الإعراب الدال على الإسناد والمسند إليه قد تغير بالجملة ولم يبق له أثر » وبملاحظته للتغير في اللغة على عهده رأى أنه لم يفقد من أحوال اللسان المدون إلا حركات الإعراب في أواخر الكلم فقط الذي لزم في لسان مضر طريقة واحدة ومهيعاً معروفاً وهو الإعراب ، وهو بعض من أحكام اللسان »[١٢] .

---

(١٠) انظر : نولدكه ، اللغات السامية ٨٠ (ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب) .

(١١) يقول فندريس (اللغة ١١١ – ترجمة عبد الحميد الدواخلي ود. محمد القصاص) : « فاللغات التى فقدت إعراب الحالات على وجه عام استعاضت في تأدية العلاقات التي كان يعبر عنها بالإعراب إما بكلمات مساعدة وحرف جر ، أدوات .. الخ وإما بوضع كل كلمة بالنسبة للكلمات الأخرى » .

(١٢) ابن خلدون ، المقدمة ١٣٧٤/٤ (تحقيق د. على عبد الواحد وافى) .

ويرى **ابن خلدون** أن فقد الإعراب ليس بضائر لهم لأن البلاغة لعهده لم تذهب بذهاب الإعراب كما يزعم النحاة ، فيقول : « ولا تلتفتن في ذلك إلى خرفشة النحاة أهل صناعة الإعراب ، القاصرة مداركهم عن التحقيق حيث يزعمون أن البلاغة لهذا العهد ذهبت ، وأن اللسان العربي فسد اعتباراً بما وقع في أواخر الكلم من فساد الإعراب الذي يتدراسون قوانينه ، وهي مقالة دسها التشنيع في طباعهم وألقاها القصور في أفئدتهم ، وإلا فنحن نجد اليوم الكثير من ألفاظ العرب لم تزل في موضوعاتها الأولى . والتعبير عن المقاصد – والتفاوت فيه تفاوت الإبانة – موجود في كلامهم لهذا العهد . وأساليب اللسان وفنونه من النظم والنثر موجود في مخاطباتهم ، وفهم الخطيب المصقع في محافلهم ومجامعهم ، والشاعر المفلق على أساليب لغتهم(١٣) » ومن الواضح أن ابن خلدون يحاول أن يثبت أن تخلف الإعراب لم يستتبع تغيراً في فهم لغة عصره ، لأن الإعراب بعض من أحكام اللسان ، وليس كل شيء في فهم الكلام ، لأن اللغة استعاضت عنه بأحكام أخرى ، ولأن كل لغة لها بلاغتها وأساليبها في الفهم والإفهام ، ولكنه مع ذلك يؤكد أن اللغة على عهده لغة مستقلة مختلفة عن اللغة العربية الفصحى الموروثة المدونة . وقد عقد فصلا عنوانه « فصل في أن لغة العرب لهذا العهد لغة مستقلة مغايرة للغة مضر وحمير » وقد علق الدكتور على عبد الواحد وافي محقق المقدمة على هذا العنوان بقوله : « كان الأولى أن يعنون هذا الفصل (فصل في الرّدّ على من زعم أن لغة العرب ... إلخ) لأن موضوع هذا الفصل ليس بيانًا لهذه الدعوى وتأييداً لها ، بل هو رد عليها »(١٤) وقد رأى الدكتور **محمد عيد** أن الحق مع ابن خلدون وأما ما اقترحه الدكتور وافي فليس مطابقًا لما أراده ابن خلدون . فعنوان ابن خلدون مطابق تمامًا لما أراد وقرر ، فهو يقصد تمامًا هذا العنوان ، وبدقة أكثر يقصد في هذا العنوان عبارة (لغة مستقلة) أما ما أورده من ردود

---

(١٣) السابق ١٣٩١/٤ .

(١٤) السابق – الهامش ١٣٩٠/٤ .

ومساءلات في تقرير رأيه ، فإنه قصد بها توضيح هذا الرأي والإبانة عنه بطريقة إيراد الاحتمالات والرد عليها[١٥] .

وإننى أتفق في هذه المسألة مع الدكتور محمد عيد فيما ذهب إليه استناداً إلى نص ابن خلدون نفسه ، واستنادا إلى ما عقده من فصول بعد هذا الفصل يؤكد فيها استقلال اللغة على عهده عن لغة مضر ، وذلك لأن فقدان الإعراب ألزم الكلام نظامًا آخر لم يعد يتمتع بالحرية التى كانت تتيحها العلامة الإعرابية ، ولذلك يدعو إلى استقراء أحكام اللغة في عهده فيقول : ولعلنا لو اعتنينا بهذا اللسان العربي لهذا العهد واستقرينا أحكامه ، نعتاض عن الحركات الإعرابية في دلالتها بأمور أخرى موجودة فيه ، فتكون لها قوانين تخصها ، ولعلها تكون فى أواخره على غير المنهاج الأول في لغة مضر [١٦] » ويستدل على ذلك بأن اللسان المضري كان مع اللسان الحميري بهذه المثابة وتغيرت عند مضر كثير من موضوعات اللسان الحميري وتصاريف كلماته حتى صارت كل منهما لغة مستقلة[١٧] .

فكما تطورت لغة مضر عن لغة حمير – في رأي ابن خلدون – حتى صارت لغة مستقلة[١٨] عنها ، وقيل عن لغة حمير « ليست عربيتهم بعربيتنا » تطورت كذلك اللغة على عهد ابن خلدون وعن لغة مضر حتى صارت لغة مستقلة . وذلك لأن فقدان الإعراب ألزمها بنظام مخصوص . وقد عاشت اللغتان جنبًا إلى جنب ، كل منهما تؤدي دورها المنوط بها وارتضى المجتمع العربي ذلك منذ أواخر القرن الثالث الهجري على التقريب .

---

(١٥) انظر : د. محمد عيد ، فى اللغة ودراستها ٤٩ .
(١٦) انظر : ابن خلدون ، المقدمة ٤/١٣٩٤ وما بعدها .
(١٧) السابق ٤/١٣٩٢ .

(١٨) راجع فى هذا : إسرائيل ولفنسون ، تاريخ اللغات السامية الأبواب السادس والسابع والثامن وصفحة ٢٤٠ على وجه الخصوص . وفقه اللغات السامية لكارل بروكلمان الفقرة ٢٦ – ٢٩ في صفحة ٣٠ وما بعدها .

وإذن يتضح أن الدعوة إلى دراسة لغة الواقع المعاصر إنما هي دعوة إلى دراسة لغة أخرى تختلف في كثير من مفرادتها وخصائصها التركيبية ودلالاتها عن اللغة العربية الفصحى . وأسارع فأقول إن هذه الدعوة ليست مرفوضة في ذاتها ، وليست دراسة لغة الواقع المعاصر عيبًا . بل إن دراسة اللغة المعاصرة بوصفها سليقة للمتكلم قد تفيد دراستنا للغة العربية الفصحى إذا ما عقدنا دراسة مقارنة بينهما على أن تكون الغاية من ذلك واضحة لنا تمامًا .

إن العربي عندما يتعلم الفصحى يطلب منه تعلم كل المهارات التي تكسبه هذا اللغة من قراءة وكتابة وفهم واستماع إلخ ، لكنه إذا تعلم العامية فإنما يتعلم في الواقع القراءة والكتابة فحسب ، وأما بقية المهارات الأخرى فإنه يجيدها بسليقته ؛ لأن العامية لغته الأم ، فهو يعايشها ويستعملها ، ويتكلم بها ، ولو لم يتعلمها ، وهي لغة جميع الأميين الذين لا يقرأون ولا يكتبون في الوطن العربي بطبيعة الحال . ومن هنا يصبح الهدف من تعلمها والدعوة إليه هو التخلي عن الفصحى ، واستبدال العامية بها في كل المجالات التى تستعمل فيها اللغة المكتوبة والمسموعة . وإذن يكون علينا في هذه الحال أن « نترجم » كل ما هو مكتوب بالعربية الفحصى إلى اللغة العامية ، أو أن نلقي بكل ذلك وراء أظهرنا ونبدأ من جديد . ولا يغيب عنا بطبيعة الحال أن الذي يتعلم العربية الفصحى يصبح قادراً على قراءة ما هو مكتوب بالعامية ، ولا كذلك العكس .

والسؤال الذي أراه يفرض نفسه هو : هل نحن بحاجة إلى تعلم العربية الفصحى وتعليمها ؟ أو أننا بحاجة إلى أن نستبدل بها لغة الواقع المعاصر على اعتبار أن دراسة الواقع اللغوي المعاصر أساس لحل مشكلات اللغة العربية في مجال التعليم كما يرى بعض الباحثين ؟

إن الرد على هذا التساؤل يقتضينا تحديد الهدف من تعليم اللغة العربية الفصحى وتعلمها ، وتحديد المقصود من الواقع اللغوي المعاصر على وجه الدقة . أهو الواقع اللغوى المعاصر في العالم العربي كله ؟ أو هو الواقع اللغوي المعاصر لكل

قطر عربي على حدة ؟ مع اعتبار أن الواقع اللغوي المعاصر يشتمل على لغتين إحداهما مشتركة بين العرب جميعًا ، والأخرى تختلف من قطر عربي إلى آخر . إن ما قيل عن أن العلامات الإعرابية ليس لها رصيد دلالي ، وأنها لا قيمة لها ، وأنها تفتقد الارتباط الشرطي اللازم توافره في عمليات التعلم الناجحة أرى أنه يعد نقداً لطريقة تعليم العربية الفصحى لا نقداً للعربية الفحصى نفسها ، لأنه لا يمكن أن توجد ظاهرة ما عبثًا في لغة من اللغات . والعيب في ذلك لا يقع على اللغة بل يقع على الدارسين الذين لم يستطيعوا أن يتبينوا قيمة هذا العنصر من عناصر بناء التركيب اللغوي المعين ، فكل معنى – كما يقول ابن خلدون – لابد أن تكتنفه أحوال تخصه فيجب أن تعتبر تلك الأحوال في تأدية المقصود لأنها صفاته ، وتلك الأحوال في جميع الألسن أكثر ما يدل عليها بألفاظ تخصها بالوضع ، وأما في اللسان العربي فإنما يدل عليها أحوال وكيفيات في تركيب الألفاظ وتأليفها من تقديم أو تأخير أو حذف أو حركة إعراب . وقد يدل عليها بالحروف المستقلة(١٩) . فالحركات الإعرابية – وإن فقدت في العاميات – ليست فارغة من الدلالة ، وليست عبثاً في اللغة العربية الفصحى ، وإنما هي جزء من مكونات هذه اللغة ، ولا تفهم هذه اللغة إلا بفهمه ووضعه في موضعه الصحيح . والعيب في هذا إنما يقع على التفسير غير الصحيح .

وإنني أرى أن تعليم العاميات – لا دراستها – إذا ما استجيب لهذه الدعوة سوف يفتتت العالم العربي في لغته فيصبح كل قطر منه منعزلا عن الآخر في لغته(٢٠) ، ويعمل كذلك على القطيعة بين الحاضر والماضي بما يشتمل عليه من تراث ، كما أنه يعمل على القطيعة بين الحاضر نفسه بعضه والبعض الآخر لأن أكثر النتاج الأدبي والعلمي في العصر الحاضر مدون باللغة العربية الفصحى . ثم إن هذا يباعد بيننا وبين الدين الإسلامي الذي ارتبط باللغة العربية وارتبطت به فنصبح

---

(١٩) ابن خلدون . المقدمة : ١٣٩٠/٤ .

(٢٠) مما تجدر الإشارة إليه أن التلفزيون الكويتي عرض فيلمًا جزائريًا باللغة العامية الجزائرية ومعه ترجمة بالإنجليزية ، وكانت الترجمة هي وسيلة الفهم لكثير من مشاهديه !

غير قادرين على فهمه وشرحه لغير العرب ، وفي الوقت الذي يعمل فيه المسلمون من غير العرب على تعلم العربية الفصحى من أجل الدين الإسلامي نسعى فيه نحن إلى التخلي عنها بحجة ثقل الإعراب وخلوّه من الدلالة وعدم مواءمته للحضارة وبذلك نعمل بأنفسنا على إماته لغة حية في الوقت الذي أحيت فيه بعض القوميات العنصرية لغة ماتت من زمن قديم وابتعثوا فيها الروح من جديد . وهذا المسلك يؤكد أن اللغات تحيا بأهلها وتموت بهم أيضًا .

وإذن تعليم العربية الفصحى ضرورة قومية ودينية وثقافية وحضارية . لكن علينا أن نبحث عن الوسائل المعينة على تحقيق هذه الغاية بأيسر سبيل وأقوم طريق .

وإذا حددنا المجال اللغوي الذي نحن بحاجة إلى تعلمه وتعليمه ننظر في القواعد الخاصة به . هذه القواعد يعنى بها ما يعرف بالعلوم اللغوية أو علوم اللغة ، وهي تتناول مستويات مختلفة من القواعد بعضها يتناول بناء الكلمة الصوتي والصرفي والمعجمي ، وبعضها الآخر يتناول تركيب الجملة النحوي والدلالي .

وسوف أعتني من بينها - كما أشرت من قبل - بالنحو وحده . وهو أقدم هذه العلوم جميعًا ، بل هو من أقدم العلوم العربية بإطلاق . وقد كان يطلق قديمًا عليه « علم العربية » ويراد به النحو والصرف معًا لتخصيص غلبة استعمال علم العربية بهما « وإن أطلق على ما يشمل اثنى عشر علمًا : اللغة ، والصرف ، والاشتقاق ، والنحو ، والمعاني ، والبيان ، والعروض ، والقافية ، وقرض الشعر ، والخط ، وإنشاء الخطب والرسائل والمحاضرات »[٢١] فمصطلح « النحو » يرادف مصطلح « علم اللغة العربية » الذى يشمل كل هذه العلوم ، ويخصص فيشمل القواعد الخاصة بالكلمة أى الصرف والقواعد الخاصة بالجملة . ويخصص أكثر من ذلك فيطلق على ما يكون قسيماً للصرف فحسب فيكون المقصود به « القواعد

(٢١) الصبان ، حاشية الصبان على شرح الأشموني ١/١٦

التركيبية » . وقد عرفوه بأنه العلم المستخرج بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب الموصلة إلى معرفة أحكام أجزائه التى ائتلف منها[٢٢] . فاللغة وجدت بقواعدها قبل أن يوجد النحو بوصفه « علماً » وهذا أمر مقرر معروف .

وقد دارت مناقشات قديمة بين علماء النحو حول المقصود بالنحو بوصفه « علماً » أهو

١ – **القواعد العامة** : أى التي من شأنها أن تعلم لا ما علم بالفعل ؟

٢ – أو **الملكة** : وهي الكيفية الراسخة في النفس التي يقتدر بها على استحضار ما كانت علمته واستحصال ما لم تعلمه ؟

٣ – أو **الإدراك** : أى فهم المقاييس الضابطة للكلام وأحكام أجزائه ؟

٤ – أو **فروع القواعد** : أى المسائل الجزئية المستخرجة من القواعد كمعرفة أن « الرجل » فاعل مرفوع من جملة « جاء الرجل » لأن هذا فرع من القاعدة التى تقرر أن الفاعل مرفوع ؟

وقد ارتضى علماء النحو القدماء من ذلك أن النحو بوصفه « علمًا » هو « القواعد » لا الإدراك ولا الملكة ولا فروع القواعد ؛ لأن الإدراك والملكة لا يستخرجان بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب ، ولا يتصوران أيضًا بهذه المقاييس وذلك لأن « صناعة العربية » إنما هي معرفة قوانين هذه الملكة ومقاييسها الخاصة فالنحو علم بكيفية لا نفس الكيفية ، ولذلك – كما يقول ابن خلدون – نجد كثيراً من جهابذة النحاة والمهرة في صناعة اللغة العربية المحيطين علمًا بتلك القواعد إذا سئل عن كتابة سطرين إلى أخيه أو ذي مودته أو شكوى ظلامة أو قصد من قصوده أخطأ فيها عن الصواب وأكثر من اللحن[٢٣] .

(٢٢) انظر : ابن عصفور ، المقرب ١/٤٥ والأشموني ١/١٥ ، ١٦ .

(٢٣) انظر : ابن خلدون ، المقدمة ١٣٩٧/٤ ، و محمد عيد ، الملكة اللسانية في نظر ابن خلدون ١٤٣، ١٤٤

فهناك إذن فرق بين إتقان اللغة ، بحيث تكون لدى المتكلم سليقة يجيد بها استخدام هذه اللغة قراءة وفهمًا وكتابة وحديثًا واستماعًا ، وإتقان النحو بوصفه علمًا بكيفية هذا الاستخدام وطرقه وأساليبه . إن من يقرأ عشرة كتب في قيادة السيارات ويحفظها عن ظهر قلب لا يصبح بذلك قائد سيارة ماهراً ما لم يتدرب على قيادة السيارات ويمارسها ممارسة فعلية .

لقد كان التفريق بين هذين الجانبين واضحًا عند القدماء . وكانوا على علم بأن معرفة النحو لا تساعد وحدها على تعلم العربية ، كما أن تعلم اللغة لا يستتبع بالضرورة معرفة نظرية دقيقة بقواعد الإعراب ، ويؤكد الزجاجي هذه بقوله : « والدليل على صحة ما قلنا من معنى اللغة والإعراب والفرق بينهما أنه ليس كل من عرف الإعراب وفهم وجوه الرفع والنصب والخفض والجزم أحاط علمًا باللغة كلها وفهمها . ولا مَنْ فهم من اللغة قطعة ولم يَرُضْ نفسه في تعلم الإعراب عرف الإعراب ولا درى كيف مجاريه »[٢٤] .

وبذلك يتأكد أن هناك فرقًا بين معرفة القواعد ، واكتساب الملكة . وإذا تأكد هذا الفرق في كثير من المهارات أو الملكات فإنه أكثر وكادة في المهارة اللغوية ، أو الملكة اللغوية . فليس كل من يعرف القواعد اللغوية لديه الملكة الخاصة بهذه اللغة ، وليس من الضروري لمن لديه الملكة اللغوية أن يكون عارفًا بقواعد اللغة معرفة نظرية دقيقة ، وإن كان بطبيعة إتقانه اللغة لديه الحس المدرب الذي يساعده على توخي الصواب اللغوي . ومن هنا نجد أن القواعد لا تكون الملكة اللغوية بل تفسّرها وتساعد على فهمها ، ولذلك حدد القدماء غاية النحو وفائدته بأنها الاستعانة على فهم الكلام والاحتراز عن الخطأ فيه ومعرفة صوابه من خطئه ، أو كما يقول ابن مالك في « الكافية الشافية » :

وبعد فالنحو صلاح الألسنة ... والنفس إن تعدم سناه في سنه
به انكشاف حجب المعانى ... وجلوة المفهو ذا إذا عان

---

(٢٤) الزجاجى ، الإيضاح في علل النحو ٩٢ .

ومعنى « كشف حجب المعاني وجلوة المفهوم » أن النحو يساعد على تفسير لغة المتكلم التي يحصلها بوسائل أخرى . ولهذا لا نتوقع من كتب النحو - على كثرتها وتنوعها - أن تساعدنا على تكوين الملكة اللغوية ، بل يجب أن نتوقع منها أن تساعدنا على تفسير البناء اللغوي تفسيراً يقوم على إيضاح العلاقات وكشف الترابط بين أجزاء الجملة .(٢٥) .

لقد عرضت مفهوم النحو وغايته في نظر القدماء لأبين أن القوم كانوا على شريعة من الأمر ، ولم تلتبس عليهم الغاية من النحو وتعليم اللغة ، ولم أعرض لهذا المفهوم حتى الآن في نظر علم اللغة الحديث ، وسوف نرى حينئذ أن بين النظرتين اتفاقًا أدت إليه سلامة الفطرة ودقة النظر . وإلى جانب هذا هناك أسباب أخرى تدعو إلى عرض وجهة نظر القدماء :

أولها : أن هناك آلافا مؤلفة من الكتب النحوية بدأ تواليها بكتاب سيبويه حتى الآن . وبرغم تعدد هذه المؤلفات واختلافها في طرق العرض وأساليب التأليف وغاياته فإنها جميعًا تعرض قواعد اللغة العربية كما وصفت في القرن الثاني الهجري للسبب الذي أسلفته من قبل ، ولذلك فإن اللاحق منها يأخذ من السابق دون أن يضيف إليه إلا أن يقدم أو يؤخر أو يحذف أو يوجز أو يطنب . وأما الخلافات التي نجدها بين النحويين بعضهم وبعض كالذي نجده مثلا بين الكوفيين والبصريين فإنه اختلاف في التفسير وفقًا للاختلاف في بعض الأسس ولا يلغى تفسيرٌ تفسيراً ما دامت تتوافر له شرائط البحث والنظر الصحيح . وأصحاب هذه المؤلفات دائمًا على وعي بأنهم يعلّمون قواعد العربية ويفسرون اللغة ولا يعلمون اللغة نفسها . أما إذا كانوا يطلقون على النحو « علم اللغة » فهذه مسألة اصطلاح .

وأما تعليم اللغة لديهم فيمكن تلمسه فيما يعرف بكتب الأمالي والمجالس وشروح الشعر وتفسير القرآن حيث كانت تُختار نصوص متنوعة وتدرس من

---

(٥٢) إنظر كتابي « النحو والدلالة : مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي » من صفحة ١٥ إلى ٢٧ (القاهرة ١٩٨٣م) .

جوانب مختلفة صوتية وصرفية ونحوية ودلالية ولا تكون القواعد هنا هدفًا في ذاتها ، بل يكتفى بالإشارة إلى ما له بالنص منها علاقة . ويشار في هذا المجال – على سبيل المثال – إلى مجاز القرآن لأبي عبيدة ، ومعاني القرآن للفراء ، والكامل للمبرد ، وشرح القصائد السبع الطوال لابن الأنباري . والمهم في هذه الطريقة أنها تربط بين دلالة النص وقواعده . وقد طبق عبد القاهر الجرجاني هذا الربط تطبيقًا فذاً فريداً في كتابه دلائل الإعجاز . وبذلك ظهرت قيمة الفهم النحوي ، مع أن عبد القاهر له كتب نحوية أخرى مثل الجمل ، والعوامل المائة ، والمقتصد في شرح الإيضاح ، وهذه الكتب النحوية لها وظيفة أخرى هي تفسير اللغة لا تعليمها .

ثانيها : أن المنهج السائد حتى الآن في تعليم قواعد العربية – ولا أقول تعليم العربية – هو المنهج القديم . ففي بعض دور العلم والجامعات ما تزال بعض الكتب القديمة تدرس كشرح ابن عقيل والأشموني وشرح شذور الذهب ، وقطر الندى لابن هشام ، وغيرها أو كتب مؤلفة حديثًا ولكنها على غرار الكتب القديمة . وقد حدث من جانبنا خلط بين تعليم العربية وتعليم قواعدها فأصبح عبء تعليم العربية كله ملقى على « النحو » وحده . وكلما ظهرت شكوى من ضعف المستوى اللغوي ، أو حدث خطأ في أى جانب من جوانب اللغة عزونا ذلك إلى النحو وحده ، فأخذنا نزيد في ساعات تدريسه أو نزيد في كمية القواعد التى تدرس للطلاب ، أو نعود للنحو نفسه فنوضحه أو نوفيه أو نكمله أو نهذبه أو نصفيه ؛ ولذلك وجد « النحو » بعد ذلك موصوفًا بصفات شتى مثل الواضح والكامل والوافي والجديد والكافي والمصفي والمعقول والمهذب والميسر .. إلخ ، ومع ذلك كله ما تزال المشكلة قائمة بل ما تزال تزداد تفاقماً ، وقد سئل أحد أساتذة النحو مرة أمامي عن سبب ضعف الطلاب في اللغة فأجاب محتجاً : « وما لنا وذلك . نحن ندرس القواعد ولا ندرس اللغة ! » .

ثالثها : أن علماء اللغة العرب المحدثين – برغم مرور أكثر من خمسة وأربعين عامًا على ظهورهم في العالم العربي – لم يقدموا حتى الآن بديلا متكاملا للنحو العربي القديم . بل اكتفوا في معظم الأحيان بتوجيه النقد إلى منهجه وبعض

مسائله . وهم في نقدهم هذا يمثلون أصداء مختلفة للاتجاهات اللغوية الغربية الحديثة وهي كثيرة متجددة ، ويحاولون أن يطبقوا بعض هذه النظريات على اللغة العربية دون أن يعقدوا صلحًا بين الموروث العتيد والوافد الحديث . وقد اتهم النحو العربي والنحاة العرب بتهم مختلفة ، ومثالا على ذلك عندما كان الاتجاه الوصفى سائداً فى فترة سابقة شبع النحو والنحاة تجريحاً لمعيارتهم ، وعندما عرفت نظرية النحو التحويلي التوليدي رأوا في التأويل والتقدير الذي كان معيباً لأنه يتنافي مع الوصفية تشابهاً مع البنية العميقة والبنية السطحية ، وحاولوا عقد مشابه بين هذه النظرية وأصول النحو العربي ، واعتبر بعض الباحثين أن في ظهور هذا المنهج رد اعتبار للنحو العربي .

ثم هم مختلفون فيما بينهم اختلاف أفراد لا اختلاف اتجاهات ، ويظهر ذلك واضحًا في فوضى المصطلحات اللغوية المترجمة إلى العربية . ولم يوجد لدينا بعد من يعملون بوصفهم فريقًا متعاونًا يكمل بعضه بعضًا .

رابعها : ما يزال في جامعاتنا وفي الكلية الواحدة بل في القسم العلمي الواحد ازدواج في القائمين بتعليم قواعد العربية (وهو أشبه بالازدواج اللغوي) حيث يوجد فريقان . الفريق الأول هم علماء اللغة المحدثون ، والفريق الثاني هم علماء النحو والصرف مع أن النحو والصرف جزء من مهمة الفريق الأول . والغريب أن غاية الفريقين واحدة وهي تفسير اللغة ، ومجالهما واحد ، ولكنهما متنافران متدابران . كل منهما يفسر بطريقة لا تكمل تفسير الآخر بل تهدمه وتوحي بعدم الثقة به . علماء اللغة مهتمون بالنظريات الحديثة ويطبقون بعضها على العامية إن لم يسعفهم التطبيق على الفصحى . وعلماء النحو معنيون بسيبويه والمبرد وابن جني والزمخشري .

وهناك فئة ثالثة تتشكل على استحياء تعمل على التوفيق فتحاول أن تلبس سيبويه قبعة تشومسكي ، وتلبس دي سوسير عمامة ابن جني ، وتجعل الكوفيين وصفيين ، وتجعل البصريين تحويليين توليديين. ويتوزع المتعلم بين هؤلاء وأولئك ، وتصبح الحقيقة أكثر توزعًا .

وإنني – دون أن أحاول استبدال القبعة بالعمامة أو العكس – أرى أن جوهر الوصف الصحيح للغة واحد ، ولذلك لا أجد حرجًا أن أشير إلى أن غاية النحو – كما قدمتها عند النحاة العرب القدماء – تتفق مع غاية النحو لدى أصحاب مدرسة النحو التحويلي التوليدي - Transformational Generative Grammar إذْ يقرر أتباع هذه المدرسة أن هدف الوصف اللغوي يجب أن يتجه إلى بناء النظرية التي تفسر العدد اللامتناهي من الجمل في لغة طبيعية . فمثل هذه النظرية يمكن أن تشرح ما هي متتابعات الكلمات التى تشكل جملا ، وما هي تلك المتتابعات التى لا تشكل جملا . كما توفر وصفًا للأبنية النحوية لكل جملة »[٢٦] ويشرحون مهمة عالم اللغة بأنها تكمن في أنه يصدر عن معطيات الأداء اللغوي ليحدد نظام القواعد العميقة الذي يستعمله كل من المتكلم والمستمع في أداء لغوي فعلي بعد أن يكون قد ملكه[٢٧] . فالنحو لديهم – إذن – يقوم على وصف سليقة المتكلم اللغوية ، وتلمس المقاييس العقلية الكامنة تحت البنية المنطوقة التى تجعله قادراً على استخدام لغته من خلال وصف الأمثلة التي ينتجها هذا المتكلم صاحب الملكة اللغوية .

والذي أود أن أنفذ إليه من هذا كله أن النحو بوصفه علمًا لا يمكن الاعتماد عليه وحده في تعليم اللغة ، لأن مهمتة الأساسية – كما رأيناها لدى النحاة العرب القدماء وبعض أصحاب الاتجاهات اللغوية الحديثة – هي تفسير سليقة المتكلم لا تكوين هذه السليقة اللغوية . ولعل هذا يفسر لنا عدم توفيق الجهود الكثيرة التي بذلت منذ مطلع القرن العشرين وحتى الآن ؛ لأن أصحاب هذه الجهود ظنوا أن عدم معرفة النحو هي السبب في عدم تعلم العربية تعلـماً متقنًا ؛ ولذلك كانوا يتجهون إلى تيسير النحو أو إصلاحه أو إحيائه .

---

(٢٦) انظر : جون سيرل ، تشومسكي والثورة اللغوية ١٢٧ (مجلة الفكر العربي ع ٨ ، ٩) .

(٢٧) انظر : Chomshy': Aspects of the Theory of Syntax, p.8

وليس معنى هذا أنني أقلل من دور النحو ، ولكنني فحسب أريد أن أقرر أن البدء في تعليم اللغة من خلال النحو لا يصلح منطلقًا صحيحًا للتعليم ما لم يسنده جنبًا إلى جنب وسائل أخرى تجعل اللغة بالنسبة للمتكلم سليقة ، أو على الأقل تقرب من أن تكون سليقة .

وفي مجال التعليم اللغوي يفضل اختيار المستوى النحوي الذي يراد تعليمه ليكون معينًا على إكساب المتعلم - مع الوسائل الأخرى - المهارة اللغوية . فهناك مستويان لدراسة النحو : أحدهما المستوى التعليمي وهو يكتفي ببيان العلاقات القريبة والقواعد التي تساعد على نطق الجملة نطقًا صحيحًا وتشرح الأساس لمعناها الدلالي ، وغالبًا ما يكون هذا المستوى وصفًا لما يمارسه المتكلم بالفعل . وأما المستوى الآخر فهو الذي يعني بالتفسير النظري للظاهرة اللغوية ودراسة القواعد النحوية بطريقة تحليلية علمية مقارنة تكون مهمتها كشف العلاقات بين التراكيب اللغوية ووضع هذه القواعد في صيغة قوانين منهجية واضحة ، وهي بهذا لا تكون نموذجًا يحتذيه المتكلم والمستمع بل وسيلة من وسائل الكشف والتفسير .

ودراسة النحو على أى مستوى ينبغي أن تنطلق من كونه عنصراً كامنًا تحت الصيغة الصوتية المنطوقة للجملة يعمل على تماسك وحداتها ، ويعمل في الوقت نفسه على ربط الصيغة الظاهرية بمعناها الدلالي ويعطيها التفسير وأن يكون واضحًا أن كل جملة لغوية لها جانبان : جانب ظاهري مسموع وجانب آخر تحت هذا الجانب المنطوق المسموع هو النظام الثابت لذلك الأداء المتغير . والنظام نموذج فكري لا يتحقق ولا يظهر للواقع إلا عن طريق الاستعمال أو الأداء . وكل نموذج فكري يمكن أن تؤدي به آلاف الجمل التي يختلف مظهرها ويتحد نموذجها ، ومع هذا الاختلاف في المظهر تظل دائمًا هناك علاقة تفاعل قوي بين هذا النموذج التحتي العميق والسطح الأدائي المتغير . وهذا التفاعل هو الذي يقوم بدور فعال في تفسير الجملة وإعطائها معناها الدلالي الأولي ، ويربط في الوقت نفسه بين عدد مختلف من الأبنية إلى نموذج واحد .

والمتكلم لا يكتسب هذا النموذج الثابت من خلال تعلم القواعد وحدها بل يكتسبه من خلال الأداء المتغير وقدرته على إدراك التشابه في عمق كل بنية من الأبنية المنطوقة . فإذا تكونت لديه حصيلة كبيرة من الأبنية المتغيرة وأدرك بنيتها العمقية أصبح بعد ذلك قادراً على توليد هذه القاعدة المنتجة واستخدامها . وبعبارة أخرى إذا جئنا لمتعلم العربية وقلنا له هذه القاعدة مثلا : الجملة الاسمية تتألف من المبتدأ والخبر . وأعطيناه لذلك مثالا أو مثالين فإنه بذلك لايمكن أن يكون قد ملك الوسيلة الصحيحة التى تهديه إلى تكوين جمل اسمية أخرى صحيحة . لكن علينا في هذه الحالة أن نحصي له الصور المختلفة لتركيب الجملة الاسمية في حالات مختلفة كالإفراد وغير الإفراد ، والتقديم والتأخير ، وحالات الاكتفاء بأحد الطرفين ، وحالات الاسم الصريح والمؤول ، وحالات التعريف والتنكير ، وأنواع الخبر ، وحالات الإثبات والتوكيد والاستفهام والنفي وحالات إضافة عناصر أخرى لإفادة معان مختلفة كالزمن والتحويل والتمني إلى آخره ، ونحاول في كل ذلك ربط هذه الصور المتغيرة ببنيتها الأساسية التى تجمع هذه الصور كلها تحت « الجملة» الاسمية ، ونكرر ذلك عليه في أمثلة مختلفة ونساعده على تعرف العلاقات الدلالية بين الكلمات في الجملة ، وقبول بعضها لبعض وعدم قبول بعضها للبعض الآخر ، حتى يصبح ذلك لديه سليقة أو ملكة تساعده على معرفة الصواب من الخطأ في اختيار الكلمات بعضها إلى بعض من خلال المفردات المحكومة بقوانين الاختيار المعروفة بين المتكلمين باللغة .

إن المتعلم الذي لم تتكون لديه ملكة اللغة يكون غير قادر على تركيب جملة صحيحة في نطاق اللغة التي يتعلمها انطلاقًا من القواعد النحوية وحدها ، أو المفردات اللغوية وحدها . بل إنه مع هذين الجانبين في حاجة إلى أن يأخذ في الحسبان العلاقات الدلالية بين الكلمات في الجملة . وإذا لم يكن مزوداً بقواعد اختيار هذه الكلمات التى تخصص لسياق الجملة المناسب فسوف يكون عرضة لأن يكون جملا صحيحة نحويًا ولكنها لا تؤدي معنى ، أو تحتوي على كلمات مستعملة بمعنى خاطيء في إطار نحوي خاص[٢٨]

(٢٨) انظر : Allen and Buren. Chomsky Selected Readings, p. 101.

فتكوين الملكة اللغوية يحتاج إلى معرفة المفردات اللغوية ، وقواعد الاختيار الدلالي بينها ، والقواعد النحوية التى تؤلف بينها في جمل مفيدة ذات دلالات معينة مختلفة ، والتكرار المستمر لكل ذلك . والملكات - كما يقول ابن خلدون - لا تحصل إلا بتكرار الأفعال ، لأن الفعل يقع أولا ، وتعود منه للذات صفة ، ثم تكرر فتكون حالا ، ومعنى الحال أنها صفة غير راسخة ، ثم يزيد التكرار فتكون ملكة ، أى صفة راسخة . ويطبق ذلك على اللغة العربية فيقول : فالمتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم يسمع كلام أهل جيله وأساليبهم في مخاطباتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها فَيَلَقَّنُها أولا ثم يسمع التراكيب بعدها فليقنها كذلك ، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ملكة وصفة راسخة ويكون كأحدهم . هكذا تصيَّرت الألسن واللغات من جيل إلى جيل وتعلمها العجم والأطفال . وهذا هو معنى ما تقوله العامة من أن اللغة للعرب بالطبع[٢٩] .

وإذا كان هذا هو السبيل إلى تكوين الملكة اللغوية الصحيحة فإن هذا يجعلنا ندرك السبب في أن المحاولات التي بذلت في القرن العشرين لجعل العربية سليقة لم تؤد غايتها التي رجاها أصحابها . هذا السبب لا يكمن في أنها أهملت الواقع اللغوي ، بل لأنها حاولت ذلك من زاوية القواعد النحوية . بل إن بعض هذه المحاولات لم يهتم إلا بجانب واحد فقط من جوانب القواعد النحوية وهو جانب العلامة الإعرابية مثل محاولة إبراهيم مصطفى في إحياء النحو ١٩٣٧ ومحاولة اللجنة التي ألفتها وزارة المعارف المصرية سنة ١٩٣٨ لغرض تسهيل قواعد النحو والصرف من طه حسين وأحمد أمين وعلى الجارم ومحمد أبو بكر إبراهيم وإبراهيم مصطفى وعبد المجيد الشافعي ، ومحاولة أمين الخولي في (مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب) ومحاولة محمد كامل حسين في (النحو المعقول) وغيرها .

---

(٢٩) ابن خلدون ، المقدمة ١٣٨٩/٤ .

إن المتكلم والمخاطب يعرفان الفاعل من المفعول في مثل هذه الجمل الآتية :

- أكل الحلوى عيسى .
- كلم ليلى مصطفى .
- ركبت السيارة سلوى .

دون أن تكون هناك علامات إعرابية ومع تغير مكان الفاعل والمفعول به لأن قوانين الاختيار الدلالية بين الكلمات تجعل العلاقة بين (أكل) و (الحلوى) علاقة المفعولية لا الفاعلية ، ولا يقع في الخاطر - كما يقول القدماء - أن الحلوى هي الآكلة وأن عيسى هو المأكول . وتجعل العلاقة بين (ركبت) و (سلوى) علاقة الفاعلية . وقواعد التركيب لا تجعل (ليلى) فاعلا للفعل (كلم) لأن هذا الفعل لم تتصل به علامة تأنيث ولذلك يفهم المستمع أن الفاعل هو (مصطفى) .

ومعنى هذا أن هناك علاقات دلالية بين الكلمات وقواعد تركيبية تتعاون مجتمعة على كشف المعنى الأولي وتحديد الوظائف النحوية ، ومن بين هذه الوسائل « العلامة الإعرابية »[30] التي تكون ضرورية في تراكيب معينة مثل :

- ﴿ وإذ ابتلى إبراهيمَ ربُّه ﴾ (الآية ١٢٤ من سورة البقرة)
- ﴿ إنما يخشى اللهَ من عباده العلماءُ ﴾ (الآية ٢٨ من سورة فاطر)
- ﴿ أن الله بريء من المشركين ورسولُه ﴾ (الآية ٣ من سورة التوبة)

وقد أوقع الاهتمام بالعلامة الإعرابية وحدها بعض الذين تناولوا إصلاح النحو من خلالها في مآزق كثيرة . ثم إن نظام العربية نفسه يسمح بعدم وجود العلامة الإعرابية أو بمخالفتها فيما يقبلها في مواضع كثيرة مثل الوقف والإدغام والتناسب الصوتي وغيرها .

---

(٣٠) انظر : د. تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها (١٩٧٣) ففيه شرح واف لمسألة « تضافر القرائن » وهو يجعل العلامة الإعرابية قرينة من بين هذه القرائن .

ولعل من المفيد في هذا الحال التفريق بين ثلاثة أمور هي :

أولاً : الموقع الإعرابي ، وهو الوظيفة النحوية المعينة ، والذي يحدد الوظيفة النحوية علاقة الإسناد ، والعلاقات الدلالية بين الكلمات ، وقواعد الاختيار بينها .

ثانيًا : الحالة الإعرابية ، فكل موقع إعرابي له حالة إعرابية خاصة به من الرفع والنصب والجر بالإضافة إلى القواعد الفرعية الأخرى التى تعمل على إحكام الترابط بين المواقع الإعرابية أو الوظائف النحوية .

ولما كان الكلام المفيد قائمًا على التأليف من أجزاء ذات دلالة معجمية تتحول بالتأليف إلى دلالة تركيبية فلابد في المؤلف أن يكون لكل جزء فيه وظيفة (موقع) معين و(حالة) معينة يندرجان تحت نظام اللغة القاعدي المستخلص من ملاحظة الأمثلة واستقراء التراكيب . الموقع الإعرابي (كالفاعلية) مثلا لا يختلف ولكن يختلف ما يشغله . والحالة الإعرابية كالرفع مثلا لا تختلف ، ولكن تختلف العلامة الإعرابية الدالة عليها .

ثالثًا : العلامة الإعرابية وهي دليل على الحالة في بعض الأحيان ، وهناك أكثر من علامة للحالة الواحدة ، كالضمة والواو والألف وثبوت النون للرفع ، والفتحة والألف والياء والكسرة للنصب وهكذا ، وكل علامة من هذه مخصوصة بنوع من الكلمات مخصوص .

ولما كانت المواقع الإعرابية متعددة ، والحالات الإعرابية محدودة بثلاث فقط (الرفع والنصب والجر) في الأسماء ؛ اقتضى نظام بناء الجملة العربية أن يشترك أكثر من موقع (وظيفة) في حالة واحدة ، ومن هنا اشتركت الفاعلية والابتدائية والخبرية مثلا في حالة الرفع . واشتركت المفعولية والحالية والتمييز والاستثناء في النصب .

والنظام اللغوي في العربية بهذا لا يعبث ولا يرمي إلى اللبس وذلك لأن الحالة الإعرابية يحددها الموقع . ومن هنا يصبح تحديد الموقع الإعرابي وحالته

كافيين عند عدم وجود العلامة الإعرابية لعدم قبول الاسم لها لأنه إما معتل الآخر أو مبنى أو لأن ما يشغل الموقع الإعرابي المعين يكون مركبًا من جملة أحيانًا[31] .

ولهذا كله يكون الاهتمام بالعلامة الإعربية وحدها في سبيل تيسير النحو أو إصلاحه ، أو في سبيل تعليم قواعد العربية مدخلا غير صحيح ، كما أن تعليم العربية من خلال القواعد وحدها يعد مدخلا غير صحيح كذلك .

بعد هذا نخلص إلى عدد من الملاحظات يفضل مراعاتها في مجال تعليم العربية وهي :

١ – علينا في تعليمنا للعربية أن نقدر ظروفها الخاصة وتاريخها الطويل وارتباطها بتراث كثير متنوع وبالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، والشعر العربي الجاهلي والإسلامي ، ونقدر في الوقت نفسه دور التطور الذي يميت بعض الكلمات ويحي أو يخترع كلمات أخرى ، ويستحدث تراكيب لم تكن مألوفة شائعة ، ويواري بعض التراكيب الأخرى وهكذا ، وأن نعمل على المواءمة بين هذا التاريخ الطويل ومتطلبات المعاصرة .

إن الفطرة العربية ارتضت من قديم أن تكون هناك لغتان إحداهما للتعليم والتعلم والثقافة والفن والفكر والأدب ، والأخرى للتفاهم العفوي والخطاب التلقائي وقضاء المصالح اليومية . وقد عاشتا جنبًا إلى جنب ، كل منهما تؤدي دورها وتحقق الغاية المرجوة منها . وعلى حين تنوعت اللغة التلقائية بتنوع المجموعات العربية ، بقيت العربية الفصحى لغة مشتركة بينهم جميعًا . وقد أدت عوامل التأثير والتأثر إلى بعض التغيير في بعض التراكيب . ولا يصح أن نهرب من فشلنا في تعليم العربية الفصحى إلى قصر الاهتمام بالعامية . ويجب أن نتحلى بالشجاعة اللازمة ونعترف بأن الحاجة إليهما معاً قائمة على ألا يسوّغ ذلك لنا الخلط

---

(٣١) انظر كتابي : العلامة الإعرابية ، في الفصلين الثالث والرابع (مطبوعات جامعة الكويت ١٩٨٤) .

بينهما . وينبغي أن نحدد لكل منهما الدور الذي يقوم به ونعمل ما وسعتنا المحاولة على جعل العربية الفصحى سليقة للمتعلم العربي . ويتوقف ذلك على العمل على محو الأمية ، وغرس الاهتمام بالقراءة في نفوس الناشئة ، وتقديم القدوة الصالحة لهم في هذا المجال ، وتوظيف وسائل الإعلام المؤثرة توظيفاً رشيداً لتحقيق هذه الغاية ، وإصلاح نظم التعليم ، ومحاولة أن يكون تعليم العلوم الأخرى باللغة العربية حتى ترتبط اللغة بالمحتوى العلمي والفكري .

٢ - إن اللغة صورة للحضارة وانعكاس أمين لها ، والنهضة العربية ليست في حقيقة الأمر إلا ضربًا من نهضة المجتمع الذي يستعملها . ولكي نقدر دور لغتنا في العصر الحاضر ينبغي أن نعرف مدى تقدمنا الحقيقي وموقعنا من صنع الحضارة المعاصرة التى نعد عالة عليها ، وعلينا ألا نلقي اللوم في تخلفنا على اللغة العربية أن نظن أن ارتباطنا بالفصحى في مجالات كثيرة هو الذي يعوق تقدمنا ، فإن الإنجليزية والفرنسية مثلا لم تجعلا الدول المتخلفة التى تتكلم بهما في صفوف الدول المتقدمة .

إن العرب لم يشاركوا في صنع الحضارة المعاصرة ، وإن كانوا من أكبر المستهلكين لها . نحن نستورد السيارة والغسالة والثلاجة والتليفزيون وأجهزة التكييف وكل وسائل الرفاهية وغيرها ولم تدفعنا الحاجة إلى الاختراع مع أننا القائلون إن الحاجة أم الاختراع أو الحاجة تفتق الحيلة (لفت نظري ذات جمعة في أحد المساجد أن كثيراً من المصلين اصطحب معه مصلاه ، وكانت المصليات - مع الأسف - من صنع الصين ، وكأن الدين الإسلامي ظهر في الصين !!) . والتقدم الحضاري لا يبدأ من اللغة ، بل يبدأ من المجتمع . وعندها سوف ننظر للغتنا القومية بنظرة أكثر احترامًا . ومن الملاحظ أنه لما كانت الحضارة العربية هي السائدة (أثناء ما يعرف بالعصور الوسطى في أوربا) اعتقد كثير من العلماء أن اللغة العربية هي أشرف اللغات . ولكن الحضارة العربية لم تتصل بل اتصلت اللغة التى دونت بها هذه الحضارة ، وبقيت دون أن يكون لها سند حضاري

معاصر ؛ لأن حضارتنا المعاصرة تقوم على الغرب ، حتى في المناهج الحديثة لدراسة اللغة . علينا أن نطور لأنفسنا أساليبنا الخاصة ذات الشخصية المستقلة ، وأن نكون على وعي بما يفيد تقدمنا المنشود . وهذا بالطبع لا يعني بحال أن ننغلق على أنفسنا أو نصم الآذان عما يدور في العالم المعاصر من حولنا .

٣ - إن عالِم اللغة اليوم معنيٌّ في المقام الأول بالتحليل الموضوعي للنماذج والأبنية للأصوات والمقاطع والكلمات والعبارات والجمل لأية لغة أو أية لغات في العالم ، وربما يتسع بحثه لعدد كبير من اللغات ، وقد يقصر اهتمامه على لغة واحدة أو لغتين ، وبطبيعة الحال سوف يبدأ في تحليله المركز ببناء اللغة التى يجيدها أكثر من غيرها ، وهي لغته الأم ، وبعد ذلك ينتقل إلى لغة غيرها يكون قد اطلع عليها . وإنه لمن المشكوك فيه - كما يقول سيمون بوتر - أن يكون بمقدور أى إنسان أن ينجز تحليلا كاملا لنظام كلامي دون أن يكون قائمًا على أساس المقارنة . وهذا يصدق بالقدر نفسه على المبتدىء[٣٢] ولست أرى بأسًا في أن يتم تعليم العربية الفصحى في نظمها وتراكيبها بمقارنة اللغة الأم التي يجيدها المتعلم من أجل توضيح الجانب الدلالي للفصحى ، وهي في حالة المتعلم العربي لغته العامية . وذلك فيما أرى يساعد على تثبيت فهم العربية الفصحى ، لأنها في حقيقة الواقع موازية للعامية . والمتعلم يجيد العامية سليقة ، وهو مطالب في الوقت نفسه بتعلم الفصحى لأنها لغته القومية والحضارية والثقافية .

٤ - تعليم اللغة يبدأ من الأنماط التركيبية ، فاللغويون يقررون أن الجملة هي وحدة الكلام الأساسية وأنها الحد الأدنى من اللفظ المفيد[٣٣] . ويقرر كثير من التربويين أن الجمل هي أساس تعليم اللغة سواء في بدء تعليم اللغة أو في مراحل تعلمها المختلفة ، فالجملة تمثل وحدة فكرية لابد أن تكون هي أساس الاستعمال اللغوىّ[٣٤] لابد أن تكون هذه الأنماط التركيبية صحيحة من أول الأمر. ولا يصح

---

(٣٢) انظر : Potter.s. Language in Modern World, p.12.

(٣٣) انظر : Potter,s. Modern Linguisics, p.104 (London 1967)

(٣٤) انظر : د. صلاح مجاور تدريس اللغة العربية ١٠٩ .

أن نعلم جملا مغلوطة بحجة التدرج المعرفي ، لأن التدرج لا يكون من الخطأ إلى الصواب (معظم الجمل في كتاب القراءة للصف الأول الابتدائي بمدارس الكويت مثلا جمل غير صحيحة) ولابد أن يصحب ذلك تدريب مستمر يساعد على إكساب الملكة ، وقد رأينا أن الملكة تكتسب بالتكرار المستمر للأنماط الصحيحة من الإثبات والنفي والنهي والتوكيد والاستفهام وغيرها . المتعلم ، ولو كان طفلا ، قادر على اكتساب القواعد بطريقة عفوية تلقائية لأنه أتقن لغته الأم بالمحاكاة والتكرار من غير معلم .

إن تدريس القواعد منفصلة عن النصوص الحية التي لا ترتبط بمشاعر المتعلم وتجاربه قد أسهم في تكوين انطباع خاطىء عند المتعلمين أن القواعد هدف في ذاتها ، وأنها في واد منعزل عن اللغة . وقد ساعد التجريد الذي تتوخاه غالبًا الأمثلة القديمة على ذلك . حيث تدور الأمثلة المصنوعة حول ضرب زيد عمراً وقيام زيد ومجيئة إلخ ، ومن هنا يكون لاختيار النصوص دور مهم جداً في عملية التعليم . والأفضل أن يكون التناول للنص بوصفه وحدة متكاملة فيدرب المتعلم خلال دراسة النص على القراءة أى فهم اللغة المكتوبة وعلى الاستماع أى فهم اللغة المسموعة وعلى القواعد أى قوانين تركيب الكلمات والجمل التى تتحكم في طرق تأدية المعاني ، وعلى الخط والإملاء أى قوانين كتابة اللغة وعلى التعبير بشقيه الشفوي والكتابي ، وعند ذلك لا يكون هناك مجال لتكوين انطباعات خاطئة عند المتعلمين كاعتبار دراسة الإملاء أو القواعد غاية في حد ذاتها لا علاقة لها باستعمال اللغة في وظائفها الطبيعية . وكذلك لا تتكون انطباعات خاطئة عند المعلمين أنفسهم حول الغاية من تدريس اللغة فيتجه التركيز نحو ما يفيد في تحقيق الغايات الأساسية لتعلم اللغة[٣٥] .

ويفضل أن تكون النصوص المختارة ذات مفردات سهلة في مراحل التعليم الأولى بحيث تكون مما يسمعها المتعلم في مجالات يفهمها لأن هذا يوفر على المتعلم والمعل

---

(٣٥) انظر داود عبده ، نحو تعليم اللغة العربية وظيفيًا ٧١ (١٩٧٠ الكويت) .

معًا شرح الدور الدلالي للكلمة وقانون اختيارها لغيرها من الكلمات التى تقبل أن تدخل معها في علاقات تركيبية .

وأخيراً .. إذا كان تاريخ النحو العربي طويلا ممتداً كتاريخ العربية الفصحى نفسها ، وإذا كان طول الأمد قد أرسى تقاليد ثابتة قد تدفع بعض الباحثين أحيانًا إلى محاولة تحديها ، أو يصبح تخطيها أحياناً صعباً محفوفاً بمخاطر الاتهام بتهم كثيرة ، أو يغري بعض الباحثين بالأنس بها والركون إليها ، فإن هذا كله لا يصح أن يدفعنا إلى الاستسلام والرضا بما هو قائم وعدم البحث عن الأساليب والوسائل الصحيحة التى تساعد على تحقيق الهدف الذي نحدده بوضوح من وراء دراسة اللغة وتدريسها . بعبارة أخرى أقول : إنه بالرغم من أن تجارب الماضي تعلمنا باستمرار أن جميع الغربان سوداء يجب علينا ألا نوقف البحث عن الغرب الأبيض .

المبحث الثانى

النّحو .. وَمُشكلة الضّعفِ اللّغوي

مدخل :

تكثر منذ فترة ليست بالقليلة الشكوى من ضف مستوى اللغة العربية الفصحى ، ويبدي الغيورون على اللغة قلقا على حاضرها المتمثل في استخدامها والإبداع بها ، وعلى ماضيها المتمثل في تراث أمتها .

ونستطيع القول بأن لدينا أزمة فى لغتنا عندما نجد اللغة تتعثر بها أقلام الكتاب ، وألسنة المتعلمين والمعلمين جميعًا ، وعندما لا نستطيع أن نقرأ تراثها قراءة تبصّر وفهم ، ولا نقدر على تمثله واستيعابه والإفادة منه ، وعندما يضعف خيال الناطقين بها ؛ فلا يجيدون في فنها ، وتختنق اللغة في أيديهم وعلى شفاههم ، وتبدو اللغة كما لو كانت عاجزة عن الوفاء بمطالب الحياة والفن معًا ، وعندما يهرب كثير من أبنائها إلى لغات أخرى يلوكونها ويجدون فيها بديلا عن اللغة الأم التي يفخرون بعدم إجادتها ، ويعتزون فى الوقت نفسه بإجادتهم لغيرها .

وقد تتعدد أسباب هذه المشكلة ، وتتنوع ؛ فنجد منا من يلقي تبعة ذلك كله على الاستعمار ودعوته الدائبة الخبيثة لإماتة هذه اللغة . وقد نجد فينا من يرجع السبب في ذلك إلى هوان اللغة على أصحابها ، وعدم رعايتهم لها وعنايتهم بها ، وفقدان جديتهم في العمل على إحيائها . وبيننا من يتهم وسائل الإعلام والترفيه التي دأبت على تصوير القائم بتدريس العربية في صورة مزرية ، بقصد الإضحاك ، تنفر الناس منه ، وتحمل النشء على الهروب من ملاقاة مثل مصيره . وفينا من يعزو ذلك إلى تكدس التلاميذ في فصول المدارس ومدّرجات الجامعات ، وعدم وجود البيئة الملائمة والمناخ المناسب ، ويجعل من ذلك سببا لضعف اللغة العربية . وقد يكون فينا من يجعل من تبّدل القيم في عصرنا ومجتمعنا وتغير الاهتمام دوافع لإهمال اللغة العربية بدعوى عدم استعدادها لمسايرة العصر وتوفير المستوى

الملائم لمن ينهض لها ويهتم بأمرها . وقد يذهب بعض الباحثين إلى أن اتساع الهوّة بين مستوى العامية الذي يتخاطب به الناس فى حياتهم وشئون معيشتهم ، والمستوى الفصيح الذي يُطلب منهم ويرادون عليه في التعلّم ، وبعد الفجوة في ذلك ، وهو ما يعرف بالازدواج اللغوي ، هو ما يمكن أن يكون سبب هذا الداء ؛ لأن هذا الازدواج اللغوي يؤدي إلى النفرة من المستوى اللغوي الذي لا يستخدم في أمور الحياة ، ويدفع إلى الإحساس عند كثيرين بعدم إلحاح الحاجة إليه مما يؤثر بدوره على تعلم العربية وإجادتها في مراحل التعليم المختلفة .

قد تكون هذه هي الأسباب ، وقد يكون بعضها ، وقد تكون هي وغيرها مما لم يذكر معًا ، وقد يكون غيرها دونها . وقد نختلف في أسباب هذه المشكلة أو نتفق . ولكن الأمر الذي أظن أننا لن نختلف فيه كثيرا هو أن هناك مشكلة حقيقية ، وأزمة ضاغطة نعاني فيها ، ونحس بها في جميع المظاهر اللغوية ، وتزداد يوما بعد يوم .

ما مظاهر هذه الأزمة ؟ وما دور « النحو » و « قضية الإعراب » فيها ؟ وما العمل لعلاجها ؟ هذا ما أحاول أن أعرضه ، مع إدراك واضح بأن للمشكلة جوانب متعددة، ولا تكفى هذه الصفحات لعلاجها ، وبحسبها أن تشير إليها ، وتدعو لحلّها . وقد كان التركيز هنا على طرق جانب من جوانبها ، وهو النحو ؛ لأنه أبرز ملامحها . ولعلها دعوة إلى تضافر الجهود في هذه السبيل .

مظاهر المشكلة اللغوية :

إن المشكلة التي تعاني منها اللغة العربية الفصحى تتمثل في مظاهر مختلفة في حياتنا ، منها عدم استقامة هذه اللغة على ألسنة المتكلمين ممن يعملون في مجال « الكلمة » ، وتعثر تراكيب العربية في أفواههم تعثرا يدعو للإشفاق الممزوج بالمرارة والحسرة .

ومنها عدم استجابة الطلاب لما يلقى إليهم من دروس في قواعد العربية ونصوصها ، وفشلهم في تطبيق هذه القواعد ، وفي نطق تلك النصوص نطقا صحيحا .

ومنها تخرج عدد كبير من طلاب اللغة العربية في الأقسام العلمية المتخصصة في دراسة العربية وآدابها وقواعدها وهم لا يعرفون إلا قشورا لا تفيد شيئا عن هذه اللغة وتراثها ، ولا يستطيعون أن يضبطوا نصا من نصوصها الحديثة والقديمة على السواء أو قراءته قراءة سليمة تستوعب معناه وتنفذ إلى صميمه ، فضلا عن غيرهم ممن يتخرجون في أقسام علمية أخرى .

ومن مظاهر هذه المشكلة كذلك ضيق كثير من القائمين بتدريس العربية في المدارس بها ، وبرمهم منها ، وعدم قدرتهم – شأن غيرهم من مدرسي المواد الأخرى – على اصطناعِهم لها وسيلة للفهم والإفهام . ولا شك أن هذا الضيق ينتقل بطريق العدوى إلى طلابهم فينصرفون عن هذه « الكارثة » ، ويصبح كل همهم أن يحصلوا على درجات النجاح التى تمهد لهم الانتقال إلى صف دراسيّ أعلى ، أو التخرج فحسب .

ومن هذه المظاهر تلك الركاكة التى شاعت أخيرا في كتابات كثير من كتاب الصحف وعدم وضوح عبارتهم ، والاستعانة بأقسام التصحيح في دور الصحف لتقيم ما اعوجّ من هذه العبارة قدر الطاقة والجهد على سواء الفصحى ، والهرب في معظم الأحيان إلى اتخاذ « العامية » وسيلة للتعبير ، وعلى القائمين بالتصحيح أن « يترجموا » هذه العامية إلى الفصحى إذا سُمِح لهم بذلك ، وإذا كانت لديهم هم أنفسهم القدرة على مثل هذه « الترجمة » .

ومن هذه المظاهر – بل لعله من أهمها – عدم مطابقة التراكيب اللغوية على ألسنة المتكلمين والكتاب لما يراد التعبير عنه من المعاني ؛ إذ يقصد المتكلم إلى شيء فينطق بشيء آخر ظانا أن ما نطق به معبرٌ عما يرمي إليه ، مفصحٌ عنه ، ولا يتنبه إلى ذلك حتى مع لفت النظر إليه . ومعنى هذا – وهذا هو سر المشكلة – عدم وجود نُظُم لغوية أو طرائق تركيبية في أذهان مستعملي اللغة ، أو – على افتراض حسن الظن – غموض هذه الأنظمة اللغوية ؛ إذ إن الكلام تنفيذ حيّ للأنظمة اللغوية المختزنة في الذهن . وقد انعدمت هذه الأنظمة اللغوية للفصحى أو كادت ، ولم ينعدم الكلام بطبيعة الحال ، وصار الكلام ، لذلك ، ضربًا من اللغو

غير المفيد في كثير من الأحيان ، وترديدا ببّغاويا لحصيلة جدّ ضئيلة من اللغة لا تفيد فى كل المواقف . وكثيراً ما نجد عددا غير قليل من المتكلمين ، عندما تراجعه في مدلول كلامه ، يفجؤك بقوله « أنا لم أقصد إلى ذلك ، ولكنى أقصد إلى كذا » ، ويعلم الله وحده إن كان هذا ال (كذا) هو الآخر صحيحا أو غير صحيح . ولعلك تلمس هذه الظاهرة أكثر وضوحًا في المناقشات التى تسمع في الإذاعة والتليفزيون ، وفي مناقشات الرسائل الجامعية – مع الأسف الشديد – إذ يدفع غموض العبارة وعدم قدرتها على الإبانة إلى كثير من المواقف المضحكة المبكية بين المناقشين والطلاب ، وقد تؤدي هذه الظاهرة إلى كثير من المضايق والمزالق المحرجة في المواقف اليومية المتكررة ، وقد تصل إلى مستويات أعلى من ذلك في بعض الأحيان .

وأخيرا نجد من مظاهر هذه المشكلة عدم وجود إنتاج جيد في الفكر والأدب ومجالات النتاج اللغوي بوجه عام ، وأعني بذلك أنه ليس لدينا الآن جيل معد إعدادا جيدا ليصل ما بدأه جيل الروّاد من طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل وأحمد أمين والرافعي وتيمور وغيرهم مرورا بجيل نجيب محفوظ ومحمود حسن إسماعيل وصلاح عبد الصبور ومحمد مندور وغيرهم من رجالات الجيل الثانى ، وأكاد أقول إنه بانتهاء هذا الجيل ، وباستثناء عدد قليل جدا ، لن نجد كاتبا عربيا مجيدا لفن القول واستخدام اللغة استخداما صحيحا يفجّر طاقاتها ، ويجعل من أبنيتها فنًّا خلاقا يتجاوز بنا هذا الواقع إلى واقع آخر أجمل وأفضل وأكمل . وهذه – في حقيقة الأمر – كبرى نتائج أزمة اللغة العربية ، إذا ظل الحال على ماهو عليه ؛ فإنه ، إذا انعدم المبدعون ، وانعدم الذين يفهمون أسرار اللغة ويفقهون أساليبها ، ويستجيبون لما يخلقه المبدعون في الفن على اختلاف ضروبه ؛ انعدم الخيال الخالق الذي يعيد بناء الحياة ، ويدفع إلى التقدم الحضاري المادّي والروحي معا ، وانحدر المجتمع كله إلى هاوية سحيقة من التردّي والهزال لا يعلم مداها إلا الله .

الواقع المرير يقول بصوت زاعق : لدينا أزمة حقيقية في اللغة العربية تعلما وتعليمًا واستخدامًا وإبداعًا في مجالات الإبداع المختلفة ؛ ومن هنا ساء كثير من

مظاهر الحياة على المستوى الخلقي ، وتبدل كثير من القيم لدينا ، وأصبحت المباهاة بالأمور المادية سافرة ، وصار التفاخر بعدم معرفة اللغة العربية ضربا في محاولة الانتماء إلى طبقة اجتماعية أرقى وأفضل ، وصار ذلك لا يثير أحداً ، ولا يأبه له أحد ، ونحن في غفلة تنسينا أننا نغوص في بحر من الرمال ندفن فيه ماضينا كله ونشوه حاضرنا ونئد مستقبلنا .

قد يكونه هناك ضرب من « الانتصار » للغة العربية ، كما يحب الصحفيون أن يسموه ، كأن تعترف بها الأمم المتحدة لغة من اللغات التي يمكن التعامل بها داخل أبهائها ، وقد تُتَّخذ العربية لغةً ضمن اللغات المستخدمة في بعض المؤتمرات الدولية ، وقد يكون هنا وهناك نوع أو آخر من مثل هذه الأمور التى يحلو للبعض أن يسميها « انتصارا » للغة العربية . ولكن هذا كله لن يفيد العربية شيئا ؛ لأن مثل هذه الأمور تخضع لمطالب السياسة – أو أقل « لعبة السياسة » – الدولية التى تنهض أمورها على أسباب أخرى بعيدة كل البعد عما نحن بسبيله من الإحساس الطاحن بتلك المشكلة الضاغطة التى تعاني منها لغتنا « الجميلة » .

لقد انسحب الشعر أو كاد من الدرجة الأولى إلى الدرجة السادسة بعد التليفزيون والسينما والمسرح والرواية والقصة القصيرة في حياتنا الثقافية . والشعر فن العربية الأول وخلاصتها المركزة التى تفجر الإحساس بالجمال ، بل أصبح من يقول الشعر متهما بين عامة « المثقفين » ، أو من يسمون أنفسهم كذلك ، بصفات كلها يشي بغير التقدير ، وليس هذا – في حقيقة الأمر المؤلم – إلا نتيجة محزنة للأزمة التي تعاني منها لغتنا العربية أو يعاني منها المتكلمون بهذه اللغة .

لن أستثير نوازع الدين والقومية في الاهتمام باللغة العربية والدعوة له ، فإن من تهون عليه لغته لا يجدى معه استثارة مثل هذه النوازع . كما أن الإصلاح المطلوب ليس من عمل فرد واحد ، وإن كان كل فرد مطالبا في نفسه بهذا ، ولكن الإصلاح يحتاج إلى تكاتف جهات متعددة على رأسها أجهزة الإعلام المختلفة ووزارات التعليم ووزارة الثقافة والجامعات والمجامع اللغوية ومجالس البحوث والفنون والآداب . وأغلب ظني أن كل هيئة من هذه الهيئات تعرف

واجبها في إحياء اللغة ، ولكنها لا تريد أن تأخذ نفسها بما يعنّيها ويكلفها بعض المشقة والجهد ، وغاية ما تحاوله أن تؤلف لجنة لفحص هذه المشكلة ودراستها ، وتجتمع اللجنة مرات ومرات ويتضاعف أجر المجتمعين ، وينتهي الأمر بإصدار توصيات يكون مصيرها فى نهاية المطاف إلى إحدى خزائن سجل المحفوظات .

لقد دخلت مشكلة اللغة العربية الآن كل بيت من بيوتنا ، وأصبح أولياء الأمور من أشد الناس هما وقلقا على مستقبل أبنائهم . وعجلة الزمان دائرة ، وإذا بقى الأمر على ما هو عليه دون انتفاضة قومية مخلصة تستهدف حياة هذه الأمة ومستقبلها فلن يعلم إلا الله وحده ما سينتهي إليه المصير .

فلتكن أسباب هذه المشكلة ما تكون ، فإننا لا نريد أن نترك المشكلة نفسها ونبحث عن أسبابها إلا إذا كان ذلك في سبيل حلها . لقد كان كل شيء فيما مضى يلقي على الاستعمار ، وقد تخلصنا من الاستعمار ، وعلينا الآن – إن كان لابد من البحث على أسباب – أن نبحث عن الأسباب الحقيقية ، وأن نتحلى بالشجاعة اللازمة في الاعتراف بالأخطاء ونخلص في إصلاحها .

إن لدينا ازدواجًا لغويا حادًّا ؛ إذ تقوم العامية جنبا إلى جنب مع الفصحى . صحيح أنه غير معترف بالعامية رسميا في مكاتبات الحكومات والدواوين – وهذا من حسن الحظ – ولكنّ لها من القوة والنفوذ والشيوع ما يجعلها لغة حياة يومية بمعنى الكلمة ، وهي البديل الذي يطارد الفصحى في كل مجال ، ويحصرها في أماكن ضيقة ، ولا يسمح لها بتجاوزها . ما الذى قدمناه فى هذا الصدد ؟

إنّ اللغة يتلقاها الطفل من أبويه وذويه ، ومدرسته ومجتمعه كله بالسّماع ، وهذه بديهة من بدائه العقل ، يقول ابن فارس (ت ٣٩٥ هـ) في كتابه « الصاحبي » في باب القول في مأخذ اللغة : « تؤخذ اللغة اعتيادا ، كالصبي العربي يسمع أبويه وغيرهما ، فهو يأخذ اللغة عنهم على مر الأوقات . وتؤخذ تلقّنا

من ملقن . وتؤخذ سماعًا من الرواة الثقات ذوي الصدق والأمانة »[1] ويقول ابن خلدون (ت ٧٥٠هـ) في مقدمته المشهورة : « فالمتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم يسمع كلام أهل جيله وأساليبهم في مخاطباتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم ، كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها ، فيلقنها أولا ، ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها كذلك ، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة ، ويكون كأحدهم ، وهكذا تصيّرت الألسن واللغات من جيل إلى جيل ، وتعلمها العجم والأطفال »[2] .

فبالتلقين والسماع المتكرر والتعليم المضبوط توجد ملكة اللسان ، وبهذا تعلم العربية كثير من العجم ونبغوا فيها ، وما زالت أسماء مثل سيبويه وأبي علي الفارسي تتردد حتى اليوم ، يقول ابن جني (ت ٣٩٢هـ) في كتابه المحتسب : « ألا ترى أن سيبويه كان عجميا »[3] ومع ذلك ارتبطت العربية ونحوها باسمه حتى يوم الناس هذا .

ونتساءل : ما الذي فعلناه من أجل أن نقدم نموذجا يحتذيه الطفل في البيت والمدرسة ، ونحبّب إليه العربية التى نريده عليها ، وندعي له أنها تصله بماضيه ، وأنها وعاء مجد حاضره وطريق مستقبله ؟ هل أعددنا له المعلم المتمرس المدّرب المخلص الذي يحب عمله ، أو هل يسرنا له سماع اللغة صحيحة في فصول دراسته ومن وسائل الإعلام المختلفة ؟ إن هناك ألف «هل » تطل برأسها في هذا المجال الحيوي ، وأهمها : هل قدمنا له اللغة في قالب محبّب مرغوب فيه ، وهل يسرنا له قواعدها صرفا ونحوا ، وهل قدمنا له القيم التي تجعله لا ينفر من كل من يتكلم « بالنحوى » أو لا يسخر به ؟

---

(١) الصاحبي لابن فارس : ٣٠ .
(٢) مقدمة ابن خلدون : صفحة ١٣٨٩ (تحقيق د. علي عبد الواحد وافي) .
(٣) المحتسب لابن جني : ١٢/٢ .

لا أستطيع إلا أن أقول إن المشكلة قائمة متشبعة الجذور خطيرة الأبعاد والنتائج ، والحاضر كليل صامت كسول متبلد يحك جلده الكثيف بجدار الصمت في تثاؤب كريه ، والمستقبل محفوف بالخطر يدعو إلى الخوف واليقظة .

والآن .. أين دور النحو من هذه المشكلة البغيضة ؟ وهل يمكن له أن يقوم بدور ما في حركة البعث والحماية من السقوط في الهاوية ؟ أو أنه يحمّل ما لا يستطيع تحمله ، ويكلف بما لا طاقة له به ؟ يقول لويس ماسينيون « إن النهضة اللغوية هي في الحقيقة نوع من النهضة الاجتماعية الشاملة التي تتطلع إليها الشعوب الحديثة في الشرق » فهل يكون مدخلنا إلى نهضة اللغة هي نهضة النحو أو النهضة الإجتماعية ؟

إن المشكلة تتجلى في ذلك التطور الهائل الذي أصاب العربية المعاصرة ، وباعد بينها وبين العربية الفحصى التى وضع لها النحاة القدماء القواعد . ونحن غافلون عن هذا التطور الذي تسلل إلى مفردات العربية وتراكيبها ، وزلزل كثيرا منها ، ومازلنا في تدريسنا للنحو نردد ما قاله القدماء الذين وصفوا لغتهم وحددوا قواعدها ، ونختار لهذا الغرض النصوص القديمة التى تنطبق عليها هذه القواعد . والواقع أننا قد نصاب بحيرة كاملة عند تحليل نص من العربية المعاصرة ، ولا ندرك أبعاد التطور الذي أصاب اللغة إلا عندما نصطدم بتحليل النصوص المعاصرة ، ومن الغريب أنه لا توجد فى هذا الصدد إلا محاولة واحدة قام بها الدكتور السعيد بدوي لرصد ظواهر « العربية المعاصرة في مصر » في كتابه الذي سماه « مستويات العربية المعاصرة في مصر »[٤] . ومن الغريب أيضا أن الآخرين يقفون في أماكنهم ، ولا يحاولون إلا اتهام جهود العاملين بسوء المقصد وعدم إخلاص

---

(٤) اعتمد الدكتور السعيد بدوي في مادة هذا الكتاب على الإذاعة المصرية ببرامجها المختلفة ، ويرى فيه تقسيم العربية المعاصرة إلى خمسة متسويات هي : فصحى التراث ، وفصحى العصر ، وعامية المثقفين ، وعامية المتنورين ، وعامية الاميين . وحدد هذه المصطلحات ، وبين خصائص كل مستوى من الجانب الصوتي والتركيبي ، وحدد المجال الذي يستخدم فيه كل مستوى منها ، والمواقف التي تحكم اختيار أحدهما دون الآخر ، وبين العلاقة بينها ، وما يكون من تدرج أو تداخل في استعمالها (انظر الفصل الثالث من : مستويات العربية المعاصرة في مصر – دار المعارف ١٩٧٣ك

النية . ولا شك أن هذه هي كبرى المشكلات الحقيقية ، وأعني بها عدم بذل المجهود من أجل محاولة جمع العربية الفصيحة المعاصرة ومحاولة درسها وإعادة تصنيف تراكيبها من جديد ومعرفة التطور الذي لحق بها . ومن الغريب أيضا أن هذه القضية لم يلتفت إليها أحد من السابقين ولذلك ظل تاريخ العربية غامضا في تطور الدلالات والتراكيب وسير المفردات ، وقد ترتب على هذا كثير من المشكلات في قراءة النصوص القديمة وشرح معانيها .

النحو واللغة :

اللغة نسيج متشابك متداخل من عدد من الأصوات التي تكون كل مجموعة صغيرة منها كلمة ، هذه الكلمات تنسق في تراكيب مفيدة هي الجمل . يستخدم المجتمع الإنساني هذه الجمل في مطالبه اليومية من الفهم والإفهام ، والتواصل الاجتماعي ، وقضاء المصالح الحيوية . ويستخدمها الأدباء في صياغة معمارهم الفني شعرا ورواية وقصة قصيرة ومسرحية ، ليخصبوا الروح الإنساني بهذا الفن ، ويعيدوا صياغة الواقع ، ويستخدمها المفكرون والكتاب في صياغة القضايا التي تشغلهم وتؤرقهم ويريدون نقلها لأبناء مجتمعهم . وتستطيع أن تقول في تلخيص دور اللغة في الحياة وتركيز هذا الدور إن اللغة معادلة للحياة الإنسانية وصورة ووعاء لها يستوعبها ويشكلها .

وجهاز النطق الإنساني مرن ، يتكيف حسب البيئة التى يولد فيها الطفل ، ويشكل مجموعة الأصوات التى يحتاج إليها في تكوين الكلمات والجمل التي يتعامل بها من حوله . والوحدة الصغرى لأية لغة في كلامها هي الجملة . والجملة مجموعة من العلاقات بين عدد من الكلمات التى تتألف معًا في نظام معين يتعارف عليه أبناء البيئة اللغوية بطريقة اعتباطية لتؤدي الغاية التي من أجلها خلق الكلام الإنساني .

هناك – إذن – في الجملة الأصوات التي تتألف منها الكلمات التي تحمل كل كلمة منها معنى جزئيا . تنضم هذه الكلمات بعضها إلى بعض بطريقة

مخصوصة ، يحكمها في هذا الانضمام علاقات خاصة تؤدي بالجملة إلى أن تصبح ذات دلالة معينة تفهم في المجتمع المعين .

ولكل لغة نظام معين ، ولا يمكن أن تكون هناك لغة بغير نظام مخصوص ، وهذا النظام متعدد الجوانب ، والجملة الواحدة تعد بالنسبة للغة خلية حية بالنسبة للجسم الحي ، وجميع الأنظمة اللغوية توجد في الجملة الواحدة وتمثل فيها بجوانبها . ولكل جانب من هذه الجوانب المتعددة في الجملة فرع من فروع الدراسة اللغوية يهتم به ويدرسه ويحلل مشكلاته ويتناول قضاياه ويحاول فهم أسراره في لغته . فهناك علم « الأصوات » الذي يعنى بالجانب الصوتي من حيث طريقة نطقه ووصوله إلى السمع وطريقة استماعه . وهناك علم »الصرف « الذي يتناول كيفية بناء الكلمات المفردة ويحدد صيغها وموازينها والمعاني التي تطرأ عليها من زيادة بعض العناصر عليها سوابق أو دواخل أو لواحق ، أو نقص بعض العناصر الصوتية من الكلمة أو تبادل بعضها مع البعض الآخر . وهناك علم المعجم الذي يتناول معاني الكلمات مفردة ، وطريقة جمعها وترتيبها وتطور معناها وتعدد هذا المعنى إلخ .

والعلم الذي يتناول علائق التركيب ، وهو ضم الكلمات بعضها إلى بعض في جمل مفيدة ، ويحدد أشكال هذه الجمل ونوعها ومواقع الكلمات ووظائفها وعلامات هذه الوظائف وترتيب هذه الوظائف ، هو علم « النحو » .

وتستطيع أن تشبه اللغة بالجسم الإنساني ، فالجسم الإنساني مجموعة مختلفة من الأجهزة التى يتعاون بعضها مع البعض الآخر في حفظ حياة هذا الجسم وظهوره بمظهر الحياة ، فهناك القلب والدورة الدموية ، وهناك العقل والجهاز العصبي ، وهناك الأمعاء ، والكلى ، وهناك الأعضاء المتعددة من السمع والبصر والشم واليدين والقدمين إلخ ، ولكل جهاز أو عضو وظيفة مخصوصة لا تسطيع أن تعمل وحدها ، بل لابد من تعاون الأجهزة الأخرى معها ، وإذا اشتكى عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمىّ .

فليس النحو إذن إلا فرعًا واحداً من فروع الدراسة اللغوية يتناول جانبا واحدا من جوانب دراسة الجملة وتحليلها ومحاولة معرفة طريقة تركيبها . ولكن كثيرا من الناس يخلطون بين النحو واللغة بحيث يكاد الذهن ينصرف إلى « النحو » فقط عند الحديث عن مشكلة اللغة العربية . وهذا خلط يسوغه أن « الإعراب » ، وهو – هنا – العلامات الإعرابية في أواخر الكلمات في الجملة ودلالة هذه العلامات على وظائف الكلمات ، قد اقترنت به الفصحى ، واقترن بها ، بحيث أصبح ذكر أحدهما مدعاة إلى استدعاء الآخر ، وصارت إجادة الإعراب والبراعة فيه ، بهذا المفهوم الذي أشرت إليه آنفا ، من أدل الدلائل عند كثيرين على إجادة الفصحى والبراعة فيها . كما أن الخطأ في الإعراب أظهر ما يستلفت الغيورين على اللغة العربية ويثير قلقهم على تراثها ومستقبلها ؛ ولهذا كان الخطأ في الإعراب قديمًا من أول الأسباب الداعية إلى وضع علم النحو العربي كله خوفا على العربية أن يتطرق إليها لحن أو فساد ، وحرصا على القرآن الكريم أن يزحف إليه هذا اللحن .

ومهما يكن الربط وقوته بين الفصحى والإعراب ؛ فإن هذا لا يسوّغ أن ينظر إلى اللغة على أنها الإعراب وحده ، أو ينظر إلى الإعراب على أنه اللغة . إن الإعراب فرع من فروع النحو ، وهو فرع له شأنه وخطره ، والنحو جانب من جوانب دراسة اللغة . فاللغة واللغة ثم اللغة أولاً ، يلي ذلك النحو والإعراب . إن دراسة النحو تبدأ من اللغة بهدف تحليل جملها ، ولا يمكن أن تبدأ دراسة اللغة من النحو ؛ لأن النحو علاقات ، وكيف نقيم علاقات بين ما لم نحصله بعد ؟

لقد كان الدارس منذ أربعين سنة يبدأ دراسته في المدرسة وقد حفظ قسطا صالحا من أنقى نص لغوي ، وأعلاه في الفصاحة والبيان ، وأتقن قراءته قراءة صحيحة من غير أن يعرف أسباب ضبطه ، وأعني بهذا النص « القرآن الكريم » . وقد كان « الكتاب » في القرية والمدينة على سواء يؤدى دورا مهما في هذا المجال ، فكان الدارس عندما يلتقي بدراسة النحو بعد ذلك لا يحس نفورا أو جفوة وغرابة ؛ لأنه يتعلم قواعد لغة له منها حصيلة صالحة ، ويصبح

العبء عليه خفيفا حمله ، لأنه في الواقع يستكشف فحسب أسباب ما يؤديه بالفعل من رفع ونصب وجر .

ومن جانب آخر ، كانت عدم مجانية التعليم تدفع بكثير من الناس في مصر خاصة إلى أن يلجئوا إلى الأزهر يلقون فيه بأبنائهم لينالوا حظهم من التعليم المجاني ، وكانت المنح التي يقدمها الأزهر للوافدين من البلاد العربية والإسلامية مغرية للكثيرين أن يلتحقوا به . وكان شرط دخول الأزهر والالتحاق به فى ذلك الوقت هو حفظ القرآن الكريم حفظا كاملا متقنا مع جودة التلاوة ، وكان التلميذ يحفظه في سن مبكرة دون العاشرة من عمره أو يزيد قليلا ، وهي السّن التى تقبل التشكيل والإعداد . صحيح أن التلميذ في هذه السن الغضة لم يكن يعرف معاني كثير مما يحفظ ، ولكن المهم أن لسانه قد درب على نطق اللغة نطقا سليما صحيحا ، إذْ كان لا يسمح له مطلقا بأى لون من ألوان الخطأ صرفيا كان أو نحويا من غير أن تكون هناك معرفة لا بالصرف ولا بالنحو من جانب المعلم والمتعلم كليهما في كثير من الأحيان . وكان كثير من هؤلاء الذين يتخرجون في « الكتاب » يذهبون إلى المدارس بدلا من الأزهر ، ويتخرجون في كليات الطب والهندسة والعلوم والتجارة والحقوق والآداب وغيرها ، وكانوا – مع ذلك – لا يفقدون قدرتهم التى اكتسبوها صغارا ومهارتهم اللغوية التى رسخت في أذهانهم ونقشت في عقولهم الطرية حينئذ ؛ ولذلك لم يكن من المستغرب – فيما سلف – أن نجد الطبيب الشاعر ، والمهندس الشاعر ، والكاتب الذي تخرج في كلية التجارة أو العلوم أو غيرهما .

وكان أن تغيرت ظروف الحياة ، وأصبح التعليم بالمجان – وهذا حق الفرد على الدولة – وصار الناس لا يتهيبون التعليم في المدارس ، وانتشر عدد كبير من المدارس في القرى والنجوع ، وأصبح التعليم غير مكلف ، وزج الناس بأبنائهم في المدارس ، وفقد « الكتاب » دوره ، وانقرضت أو كادت صناعة تعليم القرآن وتحفيظه ، وانصرف الناس عن الأزهر ؛ فلم تعد له ميزة المجانية التى كان يتمتع بها ، واضطر الأزهر إلى التنازل عن شرطه القديم ، وهو حفظ القرآن ، وصار

ملجأ لكل تلميذ يفشل في النجاح في القبول بالمدارس الإعدادية ، يأوي إليه وهو خالي الوفاض كما يقولون من كل شيء حتى من القدرة على القراءة والكتابة ، وأصبح يلتحق بالأزهر بعد ذلك وفقا لقوانين تطويره التى صدرت في أوائل الستينيّات من لم يتلقوا تعليمهم الأوليّ فيه ، واختلط الحابل بالنابل .

ونشأ جيل في الأزهر والمدارس والجامعات الأخرى على السواء لم يحفظ شيئا من القرآن ، ولم يتدرب لسانه على نطق نصوص أخرى من اللغة نطقا صحيحا ، لأن القداسة الدينية كانت تحول دون الخطأ في نطق القرآن ، ولم يتح لهذا الجيل وما تلاه أن يسمع اللغة صحيحة ، فكل المواد تدرس له بالعامية ، حتى إن اللغة العربية وآدابها وقواعدها نفسها أصبحت تدرس له كذلك بالعامية (هل ينفع الأسف والحسرة هنا ؟) ويترك التلميذ لكتابه غير المضبوط بالشكل ضبطا تاما ، ويحاول أن يستذكر دروسه من أجل النجاح بطبيعة الحال ، فيترجم أثناء القراءة كل ما يقرؤه بالفصحى إلى اللغة التي يجيدها وهي العامية ، ثم قد يتخرج هذا التلميذ في كلية متخصصة في اللغة العربية وآدابها أو قسم معد لذلك ، ويناط به تدريس هذه اللغة ؛ إذ أصبح منظورا إليه على أنه خبير في العربية وفروع دراستها ، ولا يجد هذا « الخبير » الجديد ما يقوله لتلاميذه ، ويحيلهم إلى الكتاب ، ليستظهروا نتفا منه تضمن لهم النجاح ، وعلى هذا النحو دارت الدائرة حتى أغلقت واستحكم إغلاقها .

فإذا نظرنا في الكتاب نفسه الذي أعد لغرض تعليم العربية ، وجدناه كتابا سيئا رديئا غاية الرداءة والسوء منهجا وأسلوبا واختيارا (قارن أى كتاب لتعليم العربية في أية مرحلة تختارها بالكتب المماثلة التي أعدت لتعليم الإنجليزية على سبيل المثال ، وسوف يدهشك أن الوصف بالسوء والرداءة ليس كافيا على الإطلاق) ، إذ يقوم بتأليفه عدد من القائمين على التدريس والتوجيه ، ويجامل هؤلاء بعضهم البعض الآخر أو يجاملون أصدقاءهم ، فيختار هذا « قصيدة » لزميله أو صديقه ، ويقدمها في الكتاب الموضوع على حسب « المنهج » على أنها للشاعر « فلان » ، وطبعا لا ينسى أن يضع هامشا طويلا فيه بيانات عن سنة

مولده وأماكن تلقي تعليمه وغير ذلك ، فإذا جاء لشرح هذه القصيدة اقتصر على شرح المفردات بوصف ذلك تحليلا أدبيا ونثر الأبيات نثرا مشوها غير مبين . وبذلك ينسلخ التلميذ عن لغته وعن تراثها وعن فنها الحقيقي ، وكلما تقدم في الدراسة ؛ ازداد به البعد عن اللغة ، بالدخول في تعميمات ضارة تبتعد به عن النصوص وقراءتها . ومن الغريب أنه في الوقت الذي ابتعد فيه التعليم الأولي عن تحفيظ القرآن الكريم ابتعدت مناهج اللغة العربية في المدارس عن النصوص اللغوية الناصعة التى تصور اللغة تصويرا يحببها إلى التلاميذ ويغريهم بالاهتمام بها ، وتستطيع أن تقارن ما يدرسه ابنك الآن في المراحل التعليمية المختلفة ، وما كنت تتلقاه في المراحل التعليمية نفسها أو ما يعادلها في سني تعلمك ، وسيهولك مقدار ما تجد من فروق .

وحصيلة كل هذه الأمور المتشابكة ضعف اللغة العربية الفصحى على ألسنة المتكلمين وأقلام الكتاب ، وما نعانيه من مشكلات في هذا المجال .

وأخيرا يلقى كثير من الناس التبعة على « النحو » وطريقة تعليمه وتدريسه ، والنحو نفسه من كثير من هذا براء إلى حد ما . لقد ضعفت استجابة الطلاب لدراسة النحو ، لأن لغتهم ضعيفة ، فإذا قويت لغتهم قوى النحو وقويت الاستجابة له .

إن نهضة اللغة جزء من النهضة الاجتماعية الشاملة التى تقوم على الدراسة والتخطيط الدقيق المتقن ، أما القفزات العشوائية أو العفوية غير المستندة إلى إعداد منظم فهي بناء على رمال سرعان ما ينهار .

إن الضعف اللغوي يستلزم ضعفا نحويا بالضرورة ، وليس العكس ؛ لأن الذي لديه حسّ لغوي مدرب سرعان ما يستوعب قواعد اللغة ، ولا يجد فيها عبئا، ولا يستعشر منها نفورا، أما أولئك الذين يسترون عجزهم اللغوي بكرههم للنحو وضيقهم به وبأهله ، فهم مخطئون ، لأنهم لو أحسنوا إعداد أنفسهم بالقراءة والاطلاع لاستقام لهم أمر النحو ولصلح حالهم معه .

لقد ظن كثيرون ممن تكون صناعتهم « الكلام » أنهم يتخلصون من عبء هذا « النحو » البغيض إذا هم أعلنوا في تعالٍ ومباهاة أنهم لا يحسنون هذا الذي يسمي « النحو » وبذلك يصبحون بنجوة من العتب والملحاة ، فإذا ضاق عليهم الأمر ، أظهروا البرم بالنحو والشكوى منه . فهل هؤلاء وأولئك على حق في هذه الشكاية ؟

الشكوى من النحو قديما وحديثا :

بدأ النحو في أمره سهلا ميسورا له غاية واضحة وهدف محدد هو ضبط النص القرآني في الأداء حتى لا يتسرب إليه لحن . وكان الغرض منه وضع الضوابط التى ترشد القارىء لمواضع الرفع والنصب والجر وغيرها حتى لا يحدث ما حدث من القارىء الذي كان يقرأ الآية الثالثة من سورة التوبة في قوله تعالى ﴿ وأذان من الله ورسوله إلى الناس يوم الحج الأكبر أن الله برىء من المشركين ورسولُه ﴾ فنطق « ورسوله » الثانية بالجر بدلا من الرفع ، أو ما حدث من القارىء الذي كان يقرأ الآية الرابعة والعشرين من السورة نفسها في قوله تعالى ﴿ **قل إن كان آباؤكم وأبناؤكم وإخوانكم وأزواجكم وعشريتكم وأموال اقترفتموها وتجارة تخشون كسادها ومساكن ترضونها أحبّ إليكم من الله ورسوله وجهاد في سبيله فتربصوا حتى يأتي الله بأمره** ﴾ فقرأ كلمة « أحب » مرفوعة بدلا من قراءتها منصوبة .

وقد اصطنع أبو الأسود الدؤلي – أول من وضع مبادىء النحو العربي على أشهر الآراء – نَقْطَهُ الذي عرف بنقط أبى الأسود في ضبط المصحف ؛ إذ يروي أن زياد ابن أبيه عامل البصرة لمعاوية بعث إلى أبي الأسود أن اعمل شيئا تكون فيه إماما ينتفع الناس به وتعرب به كتاب الله . فاستعفاه من ذلك أبو الأسود ، حتى سمع قارئا يقرأ ﴿ **أن الله برىء من المشركين ورسولِه** ﴾ – يجرّ رسوله – فقال: ما ظننت أن أمر الناس صار إلى هذا، فرجع إلى زياد، فقال له: سوف أفعل ما أمر به الأمير ، فليبغني كاتبا لقنا يفعل ما أقول . وتخير أبو الأسود كاتبا ذكيا وقال له : إذا رأيتني قد فتحت فمي بالحرف فانقط نقطة فوقه على

أعلاه ، فإن ضممت فمي فانقط نقطة بين يدي الحرف – أى بجواره – وإن كسرت فاجعل النقطة تحت الحرف ، فإن أتبعت شيئا من ذلك غنة – أى تنوينا – فاجعل مكان النقطة نقطتين[٥] .

وتولى تلاميذ أبى الأسود عمله بالبسط والتفصيل ، وكان من تلاميذه يحيى ابن يعمر ، وعَنْبَسة الفيل ، وميمون الأقرن ، ونصر بن عاصم . وقد أصبح لجماعة النحويين هذه سطوة معنوية يخشاها الأمراء ، ويقال إن الحجاج بن يوسف الثقفي – وهو من هو قسوة وفظاظة – قال ليحيى بن يعمر: أتجدني ألحن؟ قال : الأمير أفصح من ذلك . قال : عزمت عليك لتخبرني – وكانوا يعظمون عزائم الأمراء – فقال يحيى بن يعمر : نعم ، في كتاب الله . قال ذلك أشنع له ، ففي أى شيء من كتاب الله ؟ قال : ﴿ **قل إن كان آباؤكم وأبناؤكم وإخوانكم وأزواجكم وعشيرتكم وأموال اقترفتموها وتجارة تخشون كسادها ومساكن ترضونها أحبُّ إليكم من الله ورسوله** ﴾ فترفع أحب وهو منصوب . قال : إذاً لا تسمعني ألحن بعدها . ونفي الحجاج يحيى بن يعمر إلى خراسان حتى لا يسمعه يلحن[٦] .

ثم كان من بعدهم عبد الله بن أبى إسحاق الحضرمي ، وكان أول من بعج النحو ومدّ القياس والعلل كما يقول ابن سلام[٧] ، وزاد نشاط النحاة ، وكثر تحكمهم في الصواب والخطأ ، وفيما يجوز وما لا يجوز ، وكان الشعراء ، لما طبعوا عليه من حرية وتمرد ، أكثر الناس تمردا على سلطة النحاة وتحكمهم ، وبدأوا بالشكوى من النحو والنحاة معًا ، وأخذوا يضيقون بما يلزمهم به النحاة من

---

(٥) انظر : أخبار النحويين البصريين للسيرافي : ١٦ ، وإيضاح الوقف والابتداء لابن الأنباري ٣٩/١ وما بعده وإنباه الرواة على أنباء النحاة للقفطي ٥/١ ، ونزهة الألباء في طبقات الأدباء لأبي البركات ابن الأنباري . والمحكم في نقط المصاحف للداني : ٦ والمزهر في علوم اللغة للسيوطي ٣٩٨/٢ .

(٦) انظر أخبار النحويين البصريين للسيرافي : ٢٣ (تحقيق كرنكو) .

(٧) انظر طبقات فحول الشعراء ١٤/١ (تحقيق محمود شاكر) .

قواعد . وفي المصادر العربية كثير من الطرف والنوادر التى تدور حول هذا المجال ، ومن ذلك ما كان بين الفرزدق وعبد الله بن أبي إسحاق ، وعنبسة الفيل ، وما كان بين بشار والأخفش أو سيبويه ، ومروان بن أبي حفصة وأبي محمد اليزيدي ، وعبد الصمد بن المعذل وأبي عثمان المازني ، والمتنبي وابن خالويه[٨] . ولكننا نقرأ هذه الأخبار جميعا في كتب الأدب والطبقات والأمالي فلا نحس إلا أنها تمثل بعض المداعبات التي تقسو أحيانًا بين الشعراء والنحاة ، ولا نعلم موقفا اتخذه أحد من هؤلاء الهاجين للنحاة يسيء فيه إلى « اللغة » نفسها . إنهم كانوا يفرقون بين النحوي واللغة ، فاللغة ملك الجميع شائع بينهم ، ويكفي أن هؤلاء الشعراء مبدعون ممن يثرون اللغة ويخصبون عطاءها ، ويرفدون منابعها التى تعود عليها بالخصب والنماء .

وفي القرن السادس الهجريّ ظهر في الأندلس عالم ديني لغوي حاول أن يغير طريقة النحويين في تحليل اللغة ، وأن يبتدع طريقة أخرى تتخلص من العيوب التى رآها في دراسة نحويّي المشرق وأعني بها القياس والعامل والعلل الثواني والثوالث في كتاب سماه « الردّ على النحاة » وهذا العالم اللغوي هو ابن مضاء القرطبي .

ويعد هذا الكتاب محاولة من صاحبه لوضع نظام تحليلي جديد يعبر عن شكوى من النظام النحوي المشرقي ، يقول في مقدمته « وإني رأيت النحويين – رحمة الله عليهم – قد وضعوا صناعة النحو لحفظ كلام العرب من اللحن ، وصيانته عن التغيير ، فبلغوا من ذلك الغاية التي أمّوا ، وانتهوا إلى المطلوب الذي ابتغوا ، إلا أنهم التزموا ما لا يلزمهم ، وتجاوزوا فيها القدر الكافي فيما

---

(٨) انظر في هذا : الشعر والشعراء لابن قتيبة ٨٩/١ ، وأخبار النحويين البصريين للسيرافي : ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ومراتب النحويين لأبي الطيب اللغوي : ١٢ ، ١٣ ، ٣٨ ، ٣٩ ، الخصائص لابن جني ٢٣٩/١ ، ٢٤٠ والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ٢٠٩/٣ ، ٢١٠ (طبعة دار الكتب) والموشح للمرزباني : ٣٨٥ ووفيات الأعيان لابن خلكان ١٠٤/١ ، وسيبويه إمام النحاة للأستاذ علي النجدي ناصف ٢٠ وما بعدها ، وغيرها من المصادر .

أرادوه منها ، فتوعرت مسالكها ، ووهنت مبانيها ، وانحطت عن رتبة الإقناع حججها حتى قال شاعر فيها :

ترنو بطـرف ساحرٍ فاترٍ　　　أضعف من حجة نحويّ » ؟،

ولكنه لم يستطع أن يتهم هذا العلم بأنه خالٍ من القدرة على الإقناع بالحجة والبرهان ، فقال عقيب النص السالف مباشرة « على أنها إذا أخذت المأخذ المبرّأ من الفضول المجرد عن المحاكاة والتخييل ، كانت من أوضح العلوم برهانا ، وأرجح المعارف عند الامتحان ميزانا ، ولم تشتمل إلا على يقين أو ما قاربه من الظنون »[9] .

وإذا عرفنا أن مؤلف هذا الكتاب كان من رعايا دولة « الموحدين » التى أنشأها ابن تومرت في المغرب ، واتسعت فشملت الأندلس ، وتمكن لها في عهد يعقوب بن يوسف بن تومرت (٥٨٠ - ٥٩٥هـ) الذي دوخ فرنج الأندلس وأنزل بهم هزائم منكرة ، وفي عهد يعقوب هذا وضحت ثورة الموحدين على المشرق وعلمائه وعلومه ، وتولى يعقوب نفسه قيادة هذه الثورة ؛ إذْ أمـر بعدم تقليد أحد من أئمة المشرق، وأمر بإحراق كتب المذاهب الأربعة المشهورة، وغيرها من كتب اللغة بعد أن ينتزع منها القرآن والحديث النبوي ، وكان غرضه من ذلك كله حمل الناس على الظاهر من الكتاب والسنة فحسب ، أقول إذا عرفنا أن مؤلف الرد على النحاة عاش في هذا العصر عرفنا أن العصر كان عصر ثورة على المشرقيين بكل ما يمثلونه ، فلا عجب أن يتولى أحد رجال هذه الدولة الردّ على نحاة المشرق كما فعل غيره مع الفقه وغيره من العلوم ، يقول الدكتور شوقي ضيف محقق هذا الكتاب في دراسته عنه « وقد كانت دولة الموحدين - منذ أول الأمر - تدعو إلى هذه الثورة ، حتى إذا كان يعقوب رأيناه يأمر بحرق كتب المذاهب الأربعة ، يريد أن يرد فقه المشرق على المشرق ، وقد تبعه ابن مضاء قاضي القضاة في دولته ، فألف كتاب « الرد على النحاة » يريد أن يرد به نحو المشرق على المشرق ، أو

(٩) الرد على النحاة لابن مضاء القرطبي : ٨٠ ، ٨١ (تحقيق الدكتور شوقي ضيف - دار الفكر العربي ١٩٤٧) .

بعبارة أدق يريد أن يرد بعض أصول هذا النحو ، وأن يخلصه من كثرة الفروع فيه ، وكثرة التأويل ، مستنا في ذلك بسنة أميرة يعقوب ؛ إذ كان يعجب مثله - على ما يظهر - بمذهب الظاهرية ، فذهب يحاول تطبيقه على النحو . وقد بدأ فرفض نظرية العامل التى جعلت النحاة يكثرون من التقدير ، وهو تقدير يؤدي إلى عدم التمسك بحرفية آي الذكر الحكيم ، تلك الحرفية التى كان يعتد بها أصحاب مذهب الظاهر ، وأيضا فإنه اقترض منهم ما يذهبون إليه من نفي العلل والقياس في الفقه ، ونادى بتعميم ذلك في النحو ، حتى نتخلص من كل ما يعوق جريانه وانطلاقه في العقول والأفهام » .

ولكن هدم ابن مضاء لأصول النحو المشرقي - مع ما يدعي لآرائه من تخليص للنحو مما يعوق جريانه وانطلاقه - وقف عند الجانب النظري ، ولم يقدم لنا ابن مضاء كتابا يتناول النحو بالمنهج الذي اقترحه ، وقد وعد في كتابه ص (١٠٧)بأنه سيؤلف كتابا يطبق فيه نظريته، ولعله ألّفه، ولكنه اغتالته يد الزمن فيما اغتالت من تراث .

وقد وجد في آراء ابن مضاء سنداً وحجة كثيرٌ ممن هاجموا النحو في العصر الحديث وشكوا من صعوبته وتعقيداته .

إن دراسة النحو نفسها مستويات ، ولا ندري على وجه الدقة ما المستوى الذي يشكو منه الشاكون في عصرنا الحاضر . وإن أيسر هذه المستويات هو المستوى السهل الذي يتوقف عند حد بيان عناصر الجملة وعلاقتها بعضها بالبعض الآخر ، فإذا قلت مثلا : « الشمسُ مشرقةٌ » فهذه الجملة تتألف من « مبتدأ » هو كلمة (الشمس) و« خبر » هو كلمة (مشرقة) وبينهما علاقة الإسناد ، وكلتاهما مرفوعة ، وعلامة الرفع هنا هي الضمة الظاهرة ، فإذا قلت « أشرقت الشمسُ » فهذه الجملة تتألف من الفعل « أشرقت » وفاعل « الشمس » ، وبينهما علاقة الإسناد ، وهناك علامة الفاعلية وهي الرفع وهو هنا بالضمة الظاهرة . وتتدرج مستويات الدراسة النحوية حتى تصل إلى مرحلة الصعوبة الحقيقية عندما ينحدر الحديث إلى فلسفة النحو وقضاياه ، وهذا المستوى الذي يمكن أن يوصف

بالصعوبة عند البعض لا يطلب من أحد معرفته إلا المتخصص في هذا المجال الذي يعد لهذا الأمر ويراد عليه .

وفي الحق أن النحو علم يتطلب من الدارس صبرا على استساغته أول الأمر ورياضة وممارسة ، ثم لا يلبث أن يسلس القياد . وقد كان سهلا إبّان نشأته . ولكنه اختلطت به بعد مرحلة الصفاء الأولي شأن كل شيء في نشأته شوائب من الجدل والبعد عن روح النصوص والتفريعات المتعددة ، ولكن هذه الأمور كلها شيء لا يعني به إلا الدارسون المتخصصون في أقسام اللغة العربية في الدراسات العليا ، ولا يطلب من غيرهم معرفته أو الإلمام به . والمستوى الذي يشكو منه الشاكون حديثا – حسبما يظهر من كلامهم – ليس إلا المبادىء الأساسية التى ينبغي لكل ناطق بالفصحى أن يعرفها أو يلتزم بها تطبيقا ونطقا ولابد منها لاستقامة النطق ووضوح العبارة إذا كنا حقا جادين في ادعاء التمسك بالفصحى .

والواقع أن أسباب الشكوى الحديثة تتمثل في عدة أمور كلها متصلة متلاحمة أجملها فيما يلي دون النظر إلى شكوى الطلاب ، لأن لهذه أسبابها الأخرى ، وعلاجها موكول إلى المسئولين عن التدريس والقائمين به .

أولا : إن النحو بوصفه دراسة لقواعد العربية يمثل قيدا ثقيلا لكل متكلم من شأنه أن يتحدث بالفصحى ، ويتمثل له هذا « النحو » سوطا يلهب كرامته إذا كان لا يجيد الحديث بالفصحى ويعلم من نفسه ذلك ، وبخاصة إذا كان يتكلم فيمن يعلم أن منهم من يدرك مواقع خطئه ، فلا يجد مثل هذا ما يعتذر به إلا كراهيته للنحو والنحاة ، أما النحو فلأنه لا يحسنه ، ومن جهل الشيء عاداه ، وأمّا النحاة فلأنهم هم الذين يعرفون خطأه ومواطن الضعف فيه .

ثانيا : إن النحو يبحث التراكيب ووظائف الكلمات في الجملة وعلاقة الكلمة بالأخرى والجملة بغيرها . وهذا يقتضي قدرا من المرانة والتذوق والنفاذ إلى أسرار العبارة ، لأن كل وظيفة من هذه الوظائف التركيبية لها علامة خاصة تدل عليها ، ولا يتيسر هذا القدر من التذوق والمرانة إلا بالثقافة والقراءة الصحيحة الواسعة ؛ ومن هنا كان الجهل بنحو الجملة كاشفا عن الضحالة وعدم

الأصالة وضمور الثقافة وعورة الادعاء والجهل باللغة وآدابها ، ولذلك انصب سخط هؤلاء الساخطين وكراهيتهم على النحو وأهله دون غيرهم .

ثالثا : إن كثيرين ممن يصطنعون الكلمة وسيلة للعيش والحياة لا يحسنون استخدامها ولم يتخرج كثير منهم في معاهد دراسة اللغة العربية ، ولا يعتقدون أن هناك ما يلزمهم بتحسين وسائلهم في الاتصال بجماهيرهم ، ولا يدركون مدى الخطورة التي تترتب على جهلهم بأساليب العربية الصحيحة في التعبير . وبمرور الزمن يتكون لديهم إحساس خادع بالتميز الزائف والغرور الأجوف ، فإذا ما نبهوا إلى أنهم لا يحسنون وسيلتهم ولا يجيدون استخدام لغتهم انفجر غضبهم وحنقهم لا على أنفسهم وتقصيرهم بطبيعة الحال بل على « النحو » الذي لا يعرفون سواه مظهرا للعربية السليمة .

بعد ذلك ، هل نريد من كل هؤلاء أن « يتكلموا » بالعربية المعربة ؟ وهل الإعراب مشكلة هو الآخر ؟ أو هل الإعراب ضرورة من ضرورات العربية أو أنه يمكن التخلص منه ؟ وهذه قضية أخرى .

قضية الإعـراب :

ظاهرة الإعراب من أوضح الظواهر اللغوية في العربية الفصحى ؛ إذْ لا تشركها لغة سامية أخرى في وجود هذه الظاهرة مستمرة في حياتها واضحة مطردة السلطان .

وليس مما يفيد العربية في شيء أن نلتمس لوجود الإعراب فيها على صورته المعروفة ضروبا من المعاذير ، فنقحم الحديث عن وجود إعراب في لغة أخرى من فصيلة لغوية لا تنتمي إليها العربية كاللاتينية والألمانية أو غيرها ، فلن يُسَوِّغ ذلك وجود الإعراب في العربية ، ولن يعين على فهم هذه الظاهرة فيها . وينبغي بدلا من ذلك أن ندرس العربية نفسها في مراحلها القديمة ، وأن نقارن ظواهرها اللغوية بأخواتها الساميات ، فذلك أدنى للغاية وأشبه بالصواب ، وإن كان لا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن أصحاب اللغات التي بها إعراب كالألمانية مثلا واليابانية لا يشكون

من ثقل الإعراب عليهم وعسره ومشقته على ألسنتهم ، ويأخذون أنفسهم بتعلم لغتهم ودراستها وفقه أسرارها وينصرفون إلى ذلك في جد وصبر واعتزاز ، ولم يفعلوا مثلما نفعل نحن من إضاعة الوقت في الشكوى والصراخ دون أن نقدم حلولا ، أو ننصرف إلى البحث والدراسة . ولعل هذا من أسباب تقدم أصحاب هذه اللغات وانتماء أهل العربية جميعا إلى العالم الثالث .

ولست أريد أن أقف طويلا أمام تأكيد أن ظاهرة الإعراب في العربية ظاهرة أصيلة من ظواهرها ، فإن دراسي اللغات السامية يتفقون على أن العربية قد احتفظت أكثر من أخواتها الساميات بكثير من الصور الصادقة لعناصر اللغة الأولى مثل الكمية الأصيلة تقريبا من الأصوات الساكنة ، وكذلك الحركات القصيرة في المقاطع المفتوحة ، ولا سيما في وسط الكلمات ، وأيضا مثل الفروق النحوية الكثيرة التي أفسدت إن قليلا أو كثيرا في اللغات السامية الأخرى . وإنه لا تكاد تَعْدِلُها في ذلك لغة سامية أخرى . ويرجعون السبب في ذلك إلى نشأتها في أقدم موطن للساميين – على ما رجحه كثير من الباحثين – وبقائها في منطقة منعزلة مستقلة ، فقلّت بذلك فرص احتكاكها باللغات الأخرى ، ولم تذلل لها سبل كثيرة للبعد عن أصلها القديم ؛ ولذلك يقرر المستشرق الألماني نولدكه أن مقارنة قواعد اللغات السامية يجب أن تبدأ حقًّا من العربية ، على أن يراعي في التفاصيل كل قريباتها الأخريات ما دمن معروفات[10] . ويغلو بعضهم فيزعم أن العربية هي الأم السامية الأولى ؛ ولهذا كله لا أود أن أثبت قدم الإعراب في العربية لأنه قد يوجد فيأخواتها الساميات، فما دامت العربية هي أقرب اللغات السامية إلى الشقيقات إلى الأم السامية المندثرة – في رأى كثير من الباحثين – فإن القضية يجب أن تنعكس ، فيستدل على وجود ظاهرة سامية في لغة من أخواتها بوجود هذه الظاهرة نفسها في العربية ، غير أن عوامل التطور والتغيير كما تعمل على البعد بالخصائص من اللغة الأم ، قد تعمل – أيضا – على احتفاظ لغة من اللغات

---

(١٠) انظر : اللغات السامية لنولدكه : ١٠ (ترجمة د. رمضان عبد التواب) ، وتاريخ اللغات السامية لولفنسون : ١٤ ونشوء اللغة ونموّها واكتهالها للأب أنستاس الكرملي : ١٢٠ وفصول في فقه اللغة [illegible] مضان عبد التواب : ٣٠ وما بعدها .

المهاجرة عن الأم بظاهرة لم يكتب لها في العربية البقاء والحياة استجابة لمتطلبات البيئية الجديدة ، وكل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد إنّ الظاهرة إذا وجدت في الأخوات السامية أو في مجموعة منها فإنه يُستأنس بوجودها فيها على أن الظاهرة أصلية ، ولا يعد دليلا على قدم هذه الظاهرة ؛ فإن سير تطور اللغات غامض في تفاصيله بالنسبة لنا غالبا ، وذلك في المرحلة السابقة للمرحلة التى وصلت إلينا منها وثائق لغويه . والاتفاق بين كثير من اللغات السامية في المسائل النحوية المهمة لا يضمن لنا دائما قدم هذه المسائل ، لأنه كثيرا ما يجري في كل لغة منها تغييرات قياسية مستقلة عن الأخرى كما يقرر نولدكه[١١] .

وإذا كانت كل لغة من اللغات السامية المتفرعة عن الأم الأولى المندثرة قد أخذت منفردة في التطور ، والسير بظواهرها نحو الاكتمال والنضج ؛ فلنا أن نفترض أن ظاهرة الإعراب قد أخذت العربية تعمل على تطورها من حالة السذاجة إلى الحالة التي وصلت إلينا بها في أقدم نصوص العربية ، ويقرر المستشرق يوهان فك أن العربية الفحصى قد احتفظت في ظاهرة التصرف الإعرابي بسمة من أقدم السمات اللغوية التي فقدتها اللغات السامية باستثناء البابلية القديمة قبل عصر نموها وازدهارها الأدبي[١٢] . فالإعراب – بعد كل هذا – ساميّ الأصل تشترك فيه مجموعة من اللغات السامية كالأكادية والحبشية ، وتوجد منه آثار في غيرهما كما يرى المستشرق برجشتراسر[١٣] .

ونحن لا نطلب أن يكون هناك تماثل تام بين اللغات السامية في ظاهرة الإعراب ، بل يكفينا أن تكون هذه الظاهرة من الخصائص القديمة لهذه اللغات ، وإذا كانت هذه اللغات قد فقدت هذه الظاهرة ، ولم يبق منها إلا آثار ضئيلة تدل على بدائيتها ؛ فليس ذلك دليلا على أن العربية الفصحى ينبغي أن تفقهدها ؛ إذ

---

(١١) انظر : اللغات السامية : ١١ (ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب) .

(١٢) العربية ليوهان فك : ٣ (ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار) .

(١٣) انظر التطور النحوي : ٧٥ .

لكل لغة ظروفها الخاصة التى تحكم بقاء ظاهرةٍ ما وتطورها أو فناء ظاهرة أخرى .

ومما يتفق عليه الدارسون أن العربية الفصحى كانت لغة الأدب ، وكانت معربة واضحة الإعراب قبل الإسلام . ولا شك أن ارتباط العربية الفصحى بالقرآن الكريم كتب لها الحياة والاستمرار والغلبة والانتشار، يقول يوهان فك «لم يحدث حدث في تاريخ اللغة العربية أبعد أثرا في تقرير مصيرها من ظهور الإسلام، ففي ذلك العهد قبل أكثر من ١٣٠٠ عام (نقول الآن قبل أكثر من ١٤٠٠ عام) عندما رتل محمد ﷺ القرآن على بنى وطنه بلسان عربي مبين، تأكدت روابط وثيقة بين لغته والدين الجديد كانت ذات دلالة عظيمة النتائج في مستقبل هذه اللغة »[١٤] فقد تكفل ارتباط العرب بالقرآن الكريم من جانب ، والقواعد التى وضعها النحاة العرب في جهد لا يعرف الكلال وتضحية جديرة بالإعجاب من جانب آخر بالحفاظ على هذه اللغة ، وقد عاشت إلى الآن ، وإن كان بعض الباحثين يجعلها مستوى واحداً من مستويات خمسة للغة المعاصرة سماه « فصحى التراث » ونرى أنها تكاد تكون لغة مستقلة عن العاميات التى تفرغت عنها[١٥]

وقد ظلت العربية محتفظة بخاصة الإعراب في التعامل اليومي حتى أواخر القرن الثالث الهجري على مستوى التخاطب التلقائي العفوي ، ثم أخذت هذه اللغة التلقائية في الانفصال لأن العربية المولدة أخذت في الانتشار ، والدليل على ذلك أن النحويين أنفسهم لم يكونوا يلتزمون بالفحصى في مسامراتهم ومحاوراتهم . ولضياع الإعراب في اللغة التلقائية أو لغة الاستعمال اليومي أسبابه التى تتحمل العربية نفسها بعضها ، وتتحمل الظروف الاجتماعية والبيئية بعضها الآخر ، وهذا ما دعا النحاة القدماء إلى تحديد عصور الاحتجاج والتوثيق اللغوي حتى يتاح لهم أن يحافظوا على العربية الفصحى التى تماثل لغة القرآن الكريم ، التى ما زالت قواعده مستعملة حتى اليوم - إلى حد كبير - في المستوى الأدبي شعرا ونثرا ،

---

(١٤) العربية ليوهان فك : ١ (ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار) .

(١٥) انظر المبحث السابق من هذا الفصل .

ولارتباط النحاة بغاية محددة أول الأمر هي الحفاظ على لغة القرآن الكريم لم يلتفتوا إلى التطور اللغوي ولم يرصدوا ظواهره إلا بعض شذرات لم يكن من هدفها رصد التطور اللغوي بقدر ما كان يهدف ذلك إلى تصحيحه والتنبيه على ذلك ، ونجد أمثلة لذلك في كتب « الفاخر » لأبي سلمة الضبي ، و« درّة الغواص في أوهام الخواص » للحريري وكتب لحن العامة وغيرها .

والذي أود أن أخلص إليه من هذا العرض أمران كلاهما يحتاج إلى نظر وبحث :

أولهما: أن استخدام الفصحى في المخاطبة اليومية أوما يسمى باللغة التلقائية ليس متيسرا ، ولا مطلوبًا ، وقد تخلص منه المتكلمون بالعربية من أوائل القرن الرابع الهجري ، وليس معنى هذا أنهم أهملوا « العربية الفصحى » ، بل كانوا يستخدمونها قادرين في المستوى الأدبي ؛ ولذلك وصل إلينا من نتاجهم الشيء الكثير وهو ما يكوّن تراثنا الغنيّ . وليس معنى هذا أيضا أنهم لم يكونوا قادرين على استخدام الفصحى ؛ بل كانوا في مقام الجد من القول ومجال التعليم لا يستعملون سواها .

ونحن لا نطلب من أجل إصلاح العربية أن يفرض على الناس الالتزام بالفصحى في لغة التخاطب ، فسوف يكون هذا غير عملي على الإطلاق ، ولكن المطلوب أن يعمل القائمون بالأمر على تضييق تلك الفجوة الكبيرة بين العامية المعاصرة والفصحى ، وعلى محاولة الارتقاء بالذوق اللغوي عن طريق الالتزام بالفصحى في مجال التعليم وغيره من مجالات الاستخدام الرسمي والإعلامي . وهنا يجيء دور الإعلام بأجهزته المتعددة ؛ لأن اللغة – كما هو مقرر – تكتسب بالسماع ؛ ولذلك كان على أجهزة الإعلام أن تلتزم الفصحى السهلة في مخاطبتها للجماهير ، وكذلك كل من يتصدى لموقف الخطابة والكتابة ، حتى تنشأ ألفة بين الفرد ولغته القومية ، وعندما يطلب منه تعلمها لا يشعر بهذه الفجوة الكبيرة التى تفصله . وينبغي ألا يحتج في ذلك بأن هذا المستوى لا يلقي استجابة من العامة ، فهذا غير صحيح ، فقد ثبت أن قطاعا كبيرا جدا يستجيب للقصائد الجميلة التي

تغني من مطربين محبوبين ، ويفهمونها ولا يجدون فيها ما يبعدهم عنها ، وقد يكون ذلك الإطار الجميل الذي قدمت به، وقد يكون ذلك داعيا إلى العمل على اختيار الإطار الذي تقدم فيه اللغة الفصحى .

وثمة مسألة مهمة جدا ، وهي مشكلة « محو الأمية » وهي تمثل مرضا مزمنا في البلاد العربية . ونسبة الأمية في مصر مثلا مرتفعة إلى حد مؤسف (٧٥٪) ، ولا يتصور أن تكون هناك نهضة لغوية شاملة مع هذا الكابوس الثقيل الذي يقف عائقا بشعا في طريق أى شعاع من المعرفة والعلم ؛ لأن الأمي يتصور أن من يخاطبه بغير لغته إنما يهزأ به أو يتعالى عليه ، وكثيرا ما يقف اختلاف المستوى اللغوي عقبة في طريق أى نوع من التوعية أو التثقيف .

ولابد لنا من التسليم بأن الإعراب – رغم ثقله على كثيرين – ضرورة في القراءة ؛ لأننا به نستعين على فهم تراثنا كله ، والقرآن الكريم والحديث النبوي . ولا يمكننا أن ننفصل عن ماضينا مهما كانت الأسباب ، ولا يمكننا أن نبتعد عن فهم نصوصنا الدينية مهما كانت الأسباب أيضا، ولذلك كان لزاماًعلينا أن نيسر السبيل ونمهده ونختار أصلح الزوايا للارتكاز عليها في فهم العربية وإفهامها .

ثانيهما : مع التسليم بأن الإعراب صعب في الالتزام به ، وبأن من الضروري – مع هذا – أن نأخذ أنفسنا به ، ونروضها عليه ، مع هذا كله لا يصح لنا – في سبيل التهرب من مسئولياته – أن نزعم أنه شيء مصطنع اعتسفه النحاة ، وألبسوه اللغة قسراً . فهذا الزعم – في الحقيقة – لا تقبله الفطر السليمة ، ولا يسوغ لنا أن ندعو إلى التخلص منه بدعوى أنه غير ملائم للحضارة ، وأن العربية قد تخلصت منه من زمن بعيد في اللغة التلقائية لأنه ليست له قيمة بقائية ، ولو كانت له قيمة بقائية لأبقت العربية عليه في تطورها الدائب وجريانها المستمر[١٦] .

---

(١٦) انظر في الدعوة إلى إلغاء الإعراب كتاب الدكتور أنيس فريحة « نحو عربية ميسرة » على سبيل المثال فضلا عن دعاة العامية !

صحيح أنه وجد من النحاة القدماء من يقول إن العلامات الإعرابية ليست دوالّ على معانٍ معينة . ولكننا يجب أن نأخذ هذه الأقوال بغير قليل من الحذر ، ويجب علينا أن نفهم مثل هذه الأقوال في سياقها ولا نبتسرها من محيطها لندلل بها على دعاوي غير محسوبة النتائج إذا أحسنا الظن بأصحابها .

وأشهر من قال بهذا الرأي قديما هو محمد بن المستنير المعروف بقطرب (ت ٢٠٦هـ) تلميذ سيبويه ، وهو قول نقله عنه صاحب كتاب « الإيضاح في علل النحو »[١٧] وقد ناقشه كثير من الباحثين ، وانتهوا إلى فهم نتائج غير التي يفهمها أصحاب الدعوة إلى إلغاء الإعراب .

ويهمنا هنا أن نشير إلى الرأي المماثل له في العصر الحديث والذي يحظى بشهرة وذيوع بين دارسي اللغة العربية ، وأعني به رأي الدكتور إبراهيم أنيس الذي فصله في كتابه « من أسرار اللغة » تحت عنوان مثير سماه قصة الإعراب .

يرى الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس أن الإعراب قصة نسجها النحاة وأحكموا خيوطها ؛ إذ ابتكروا بعض ظواهر الإعراب ، وقاسوا بعض أصوله رغبة منهم في الوصول إلى قواعد مطردة منسجمة . وكان لهم بهذا الفضلُ في نشأة ذلك النظام المحكم الذي حدثونا به في كتبهم ، وفرضوه على كل العصور من بعدهم[١٨] .

ويعجب المرء لهذا الاتفاق المريب الذي لم يحدث له نظير بين النحاة العرب على الإطلاق ، فكل مسألة فيها خلاف ، وثمة اتهام متبادل بين فرقهم في الرواية والشواهد ، وبينهم أخذ ورد مستمران ، فكيف سكتوا سكوت الموتى عن هذا التواطؤ الذي لم يحدث له نظير من قبل ولا من بعد ؟

---

(١٧) انظر الإيضاح في علل النحو لأبي القاسم ابن إسحاق الزجاجي : ٧٠ (تحقيق مازن المبارك ١٩٥٩ م) .

(١٨) انظر : من أسرار اللغة : ٢٠٤ (الطبعة الثالثة) .

ولست أدري أين كان النحاة في العصر الجاهلي الذي لم يكن فيه ما يعرف بعلم النحو ولا من يعرفون بالنحاة حتى تواطأ الشعراء على قول ذلك الشعر المحكم الذي لا يستقيم ضبط موسيقاه إلا بضبط نحوه ، واعتمده النحاة فيما بعد شواهد لقواعدهم . وإذا كان الشعر الجاهلي من الممكن أن توجه إليه تهمة النحل والتزييف ، فهل من الممكن أن يتعرض لمثل هذه التهمة النص القرآني . ودعنا هنا من العاطفة الدينية ، وليكن سندنا هو حقائق التاريخ ، وحقائق التاريخ تكشف لنا أن النص القرآني هو النص اللغوي الوحيد الذي حظى بما لم يحظ بمثله نص لغوي آخر من حيث الدقة والضبط والأداء وتحري الرواية وتواترها تواترا يستحيل في مثله التواطؤ على الكذب وتحرير المتن والسند ، وقد نقلته الحفظة جيلا بعد جيل عن رسول الله ﷺ كما قرأه عليهم بإعرابه وضبطه . فهل كانت أشباح النحاة موجودة آنذاك لتحكم ضبط قواعده التى استخرجها النحاة فيما بعد ؟

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن ليس للحركة الإعرابية مدلول ؛ إذ لم تكن تلك الحركات الإعرابية تحدد المعاني في أذهان العرب القدماء كما يزعم النحاة ، بل لا تعدو أن تكون حركات يحتاج إليها في كثير من الأحيان لوصل الكلمات بعضها ببعض[١٩] .

وهب أن الحركات الإعرابية خالية من المدلول ، فهل يحق لنا نحن أن نتصرف فيها فنلغيها أن نبقيها . إن اللغة هكذا ، ومن أرادها بما هي عليه فعليه أن يبحث فيها ويفسر ويكتنه أسرارها ، وليس من حق فرد أيا كان أن يلغي شيئا منها أو يضيف إليها شيئا ليس منها ، لأن اللغة ليست ملكا لفرد واحد يتصرف فيه كما يتصرف وارث مال أبيه ، وأيا كان الأمر فإن ما يقوله الدكتور إبراهيم أنيس شبيه بما قاله قطرب في أواخر القرن الثاني الهجري . ثم إننا نتساءل : ما هذه المعاني التي يتحدث عنها الدكتور إبراهيم أنيس ؟ يبدو أنه يقصد بالمعاني هنا المعاني غير النحوية . ونحن نرى أن المعاني التي يقصدها النحاة عندما يقولون إن الإعراب

---

(١٩) انظر السابق صفحة : ٢٢٥ .

كاشف عن المعاني هي المعاني النحوية من فاعلية ومفعولية وغيرهما ، وأنهم كانوا يعنون بالفاعل ، الفاعل الاصطلاحي لا الفاعل في المعنى ، والمقصود بالفاعل الاصطلاحي : الاسم الذي يقع في هيئة مخصوصة بعلامة مخصوصة بعد صيغة فعلية مخصوصة ، وكذلك كل اسم يقع في وظيفة نحوية معينة . ولكن الدكتور إبراهيم أنيس – فيما يبدو – لم يأخذ النحاة مأخذ الجد حين ناقشهم بهذا المثال « جان مَنْ باع السمكَ » و« جاءنى بائعُ السمكِ » وتساءل بعد ذلك : لم كانت كلمة « السمك » في الجملة الأولى منصوبة وفي الثانية مجرورة ؟

وإذا أخذنا سؤاله على أنه لا يقصد به التهكم والسخرية ؛ فإن الإجابة واضحة ، وهى أن كلمة « السمك » في كلتا الجملتين مختلفة الموقع أو الوظيفة ، ولذلك اختلفت العلامة الإعرابية الدالة على الوظيفة النحوية .

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن الذي يحدد معاني الفاعلية والمفعولية ونحو ذلك مما عرض له أصحاب الإعراب – على حد تسميته – مرجعه أمران[٢٠] :

أولهما : نظام الجملة العربية ، والموضع الخاص لكل من هذه المعاني اللغوية في الجملة .

ثانيهما : ما يحيط بالكلام من ظروف وملابسات .

ونحن نتفق مع سيادته كل الاتفاق في هذا ، غير أننا نضيف إليه أن نظام الجملة العربية هو الذي اصطنع أيضا هذه العلامات الإعرابية فيما اصطنع من وسائل لإحكام الترابط والالتحام بين أجزائها ولبيان المعنى النحوي ، ولتكون علامات لغوية على موضع كل جزء ووظيفته ، ولذلك سمح هذا النظام بحرية الترتيب بين بعض هذه الأجزاء اعتمادا على العلامة الإعرابية ، وحظر التقديم أو التأخير في بعض الحالات التي تختفي فيها هذه العلامات الإعرابية أو إذا كانت ملبسة .

---

(٢٠) انظر السابق : ٢٢٨

وخلاصة رأى الدكتور إبراهيم أنيس في تفسير الإعراب أن الحركات الإعرابية جيء بها أساسًا للتخلص من التقاء الساكنين ؛ لأن الأصل في الكلمة أن تكون ساكنة الآخر ولا تحرك إلا حين تدعو الحاجة إلى هذا التحريك ، وهناك عاملان تدخلا في تحديد حركة التخلص من التقاء الساكنين :

أولهما : إيثار بعض الحروف لحركة معينة كإيثار حروف الحلق للفتحة .

والعامل الثاني : هو الميل إلى تجانس الحركات المتجاورة .

وأما الإعراب بالحروف ففي رأيه أنه لا يكاد يمت لحقيقة اللغة بصلة ، ولا يكاد يعدو أنه كان لبعض الكلمات المعينة أكثر من صورة في اللهجات السامية ، ولكن أصحاب اللهجة الواحدة كانوا يلتزمون صورة واحدة لا ينحرفون عنها في كل الحالات والمواضع . وقد جمع النحاة بين هذه الصور ، ولفقوا منها الإعراب بالحروف[٢١] .

ومن المدهش حقا أن الناس جميعا استجابوا لما فرضه النحاة عليهم من قواعد . مع أنه من المعروف أن قواعد اللغة ليست من الأمور التى تخترع أو تفرض على الناس . وكأن الله قد ضرب على آذان الناس جميعا حتى أتم النحاة فعلتهم في الخفاء وسحروا بها الناس أجمعين .

إننا إذا تخلينا عن الإعراب في الحديث اليومي ، فلا يمكننا التخلي عنه فيما يتعلق بالقرآن الكريم والحديث الشريف وتراث أربعة عشر قرنا من الزمان أو يزيد ، وفيما يتعلق أيضا بمجال الأدب والفكر الرفيع .

ولقد كان « الإعراب » وراء كثير من المحاولات التي بذلت لتيسير النّحو على الناشئة وتذليل السبيل أمامهم لإجادته وإتقانه .

---

(٢١) انظر السابق صفحة : ٢٥٨ .

(٢٢) مناهج تجديد في النحو والبلاغة والأدب ، أمين الخولي : ٤٧ ، ٤٨ .

محاولات التيسير :

كان في تصور كثير من الباحثين أن إصلاح العربية وتيسيرها على المتعلمين والدارسين يبدأ من النحو ، ولهم في ذلك بعض العذر ، ذلك أن النحو - كما أشرت من قبل - يهتم بدراسة العلاقة بين أجزاء الجملة ، ويُعني بكيفية التركيب وطرائقه ، ومعرفة الجملة وخصائصها . ولا شك أن القدرة على تحليل الجملة يمكن الدارس من امتلاك ناصية اللغة ؛ ولذلك عمد كثير من الباحثين إلى البدء من النحو في إصلاح العربية وتيسيرها .

ويمكن القول بأن ثورة سنة ١٩١٩ في مصر قد أعقبها شعور قومي جارف بالإصلاح والرغبة فيه في ميادين مختلفة ومجالات متعددة ، ومن بينها جانب اللغة ، وقد عمد المصلحون إلى إحياء ما اندثر ، ومحاولة تجديد خلاياها والنهوض بها من جديد . ونستطيع أن نلمس أن كل الدعوات للإصلاح في مجال اللغة بجوانبها قد بدأت بعد ثورة ١٩١٩ . ففي ميدان نقد الشعر ، ومحاولة إحلال روح جديد في الشعر العربي يغير دمه ويمده بخلايا جديدة نجد « مدرسة الديوان » التى تزعمها العقاد والمازنى ، ويمكن أن يضم إليهما عبد الرحمن شكرى مع أنهما هاجماه فيمن هاجموا في « الديوان » الذي صدر سنة ١٩٢١م .

وفي مجال إعادة النظر إلى القديم ومحاولة تأسيس منهج للنظر في نصوص الشعر الذي ينتمي إلى العصر الجاهلي ودراسة الأدب بعامة ظهر كتاب « في الشعر الجاهلي » سنة ١٩٢٧م وقد أثار ضجة هائلة ، وألفت مجموعة من الكتب للرد عليه ، وما زالت بقايا هذه الضجة يتردد صداها في بعض الرسائل الجامعية حتى اليوم ، وقد وصل الأمر إلى حد الرمى بالكفر والإلحاد ، وكان من نتيجة ذلك أن أعاد الدكتور طه حسين طبع هذا الكتاب بعد أن حذف منه شيئا وأضاف إليه شيئا آخر وقال في مقدمة هذه الطبعة « هذا كتاب السنة الماضية ، حذف منه فصل ، وأثبت مكانه فصل ، وأضيفت إليه فصول ، وغير عنوانه بعض التغيير ، وأنا أرجو أن أكون قد وفقت في هذه الطبعة الثانية إلى حاجة الذين يريدون أن

يدرسوا الأدب العربي عامة والجاهلي خاصة من مناهج البحث وسبل التحقيق في الأدب وتاريخ » وسمى الكتاب في طبعته الثانية باسمه الذي يعرف به حتى اليوم وهو « في الأدب الجاهلي » .

وأما في مجال النحو ، فقد أخذ التفكير في إصلاحه كثيرا من الوقت ، وكان أول الأمر تفكيرا فرديّا ، ثم تحول إلى جهد رسمي ترعاه الدولة وتعمل على نشره . وقد بدأ هذه الجهود الأستاذ إبراهيم مصطفى الذي أخرج كتابه« إحياء النحو » سنة ١٩٣٧ م ، وكان قد أنجزه سنة ١٩٣٦ م بعد أن استنفد منه البحث فيه سبع سنين، وقد أثار هذا الكتاب أيضا ضجة كبرى كتلك الضجة التي أثارها كتاب « في الشعر الجاهلي » وخاصة بين الأزهرين ، وألفت كتب في الرد عليه ، واعتد الأزهريون هذا نحو الجامعة ، وألف الشيخ محمد عرفة « النحو بين الأزهر والجامعة » . ومع هذا ألف وزير المعارف المصرية سنة ١٩٣٨ م لجنة شكلت بقرار وزاري لغرض تسهيل قواعد النحو والصرف من : طه حسين ، وأحمد أمين، وعلى الجارم ، ومحمد أبو بكر إبراهيم ، وإبراهيم مصطفى ، وعبد المجيد الشافعي . واقترحت هذه اللجنة مقترحات تعرضت لهجوم كثير ونقد . وقد أعيد نشر هذا الموضوع مرة أخرى سنة ١٩٥٦ في المؤتمر الأول للمجامع العلمية بدمشق محاولة لإحيائه من جديد .

ومهما يكن من أمر فإنه بعد ثورة ١٩١٩ حتى الآن ظهرت محاولات يهدف أصحابها إلى تيسير النحو وتوضيحه أو تهذيبه وتصفيته ، ولكننا سنحاول أن نقف عند بعض هذه المحاولات لأهميتها ، وستكون الإشارة إليها غاية في الإيجاز .

المحاولة الأولى : هي محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى في كتابه الذي أشرت إليه وهو « إحياء النحو » . وتقوم دعوة الأستاذ إبراهيم مصطفى كلها على فرض واحد هو أن القواعد نفسها وطريقة وضعها هي التي تكمن فيها الصعوبة ، ولذلك عمد إلى تبديل منهج البحث النحوي للغة العربية ، وانتهى الأستاذ بعد دراسته لاختلاف النحاة في الإعراب ، وإطالته البحث في معاني العلامات

الإعرابية إلى ما يأتي :

١ - إن الرفع علم الإسناد ودليل أن الكلمة يتحدث عنها .

٢ - إن الجر علم الإضافة سواء أكانت بحرف أم بغير حرف .

٣ - إن الفتحة ليست بِعَلَمٍ على الإعراب ، ولكنها الحركة الخفيفة المستحبة التي يحب العرب أن يختموا بها كلماتهم ما لم يلفتهم عنها لافت ، فهي بمنزلة السكون في لغتنا الدارجة .

٤ - إن علامات الإعراب في الاسم لا تخرج عن هذا إلا في بناء أو نوع من الإتباع .

ومجمل ما يوجه إلى محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى أنه ارتضى من المعاني النحوية معنيين هما الإسناد والإضافة فحسب ، ووجه الإعراب كله لهما ، وكأن الكلام ليس فيه إلا مسند إليه ومسند ، ومضاف إليه . أما بقية المعاني النحوية فلا أهمية لها ولا دلالة عليها ، وما يكون مسندا إليه وليس مرفوعا كاسم « إن » و « لا النافية للجنس » فإنه لابد أن تلوي عنقه حتى يخضع للأصل الذي قرره ، ومن هنا نجد أن محاولته ليست الا استبدال قواعد بأخرى ، ولا تحل المشكلة .

المحاولة الثانية : هي محاولة الأستاذ أمين الخولي الذي نظر فرأى أن قواعد النحو مضطربة « واللغات بعامة قد تكثر قواعدها وضوابطها لعدم سهولة تركيزها نظرا لما خلفته فيها المرونة ومسايرة الحياة ومطاوعة اللسان من تغير على ما يتبينه من ينظر في المنهج اللغوي نظرا محققا وهو قدر لا نضجر به ولا ننكره ، لكن لغتنا الفصحى فوق ما لها من هذه الكثرة في القواعد تزيد على ذلك بما فيها من اضطراب القاعدة في الكلمة الواحدة أو التعبير الواحد لتعدد الصور والمذاهب والخلافات التى تصل إلى حد التباين العجيب » وقد « كثرت الاستثناءات في الأفعال والأسماء جميعا فاتسعت بذلك الهوة بين لغة الحياة ولغة التعليم ووجدت الصعوبة[٢٢] » ، وبناء على ذلك حاول أن يضع نظاما ييسر به القواعد يقوم على أمرين أولهما : اختيار ما هو أيسر إعرابا أو أقرب فهما أو أكثر رواجا في حياتنا اللغوية الحاضرة حينما نريد طرد القاعدة وإقلال التفريع والأحوال والصور فيها .

(٢٢) مناهج تجديد : ٤٧ ، ٤٨ .

ثانيهما : محاولة الاحتفاظ باطراد القواعد ما أمكن .

ولذلك حاول الأستاذ أمين الخولي أن « يخترع » إعرابا ، ويبتكر استعمالات معينة فاقترح أن يكون إعراب الأسماء الستة بإلزامها الألف مطلقا ، وأن نلزم المثنى الألف ، وجمع المذكر السالم الياء مطلقا ، ونحذف النون من الأفعال الخمسة مطلقا ، والأفعال الناقصة لا يحذف منها شيء عند الجزم ، ودعا إلى أن يكون إعراب جمع المؤنث السالم بالفتحة في حالة النصب ، ويجر الممنوع من الصرف بالكسرة ، والاسم المنقوص يستعمل إذا كان بدون (ال) من غير ياء في الأحوال كلها ، واذا كان بـ (ال) لا تظهر عليه حركة في الأحوال كلها ، فيكون اختزالا مريحا وإعرابا غير مضطرب ، ويستريح المتعلم من المنقوص استراحته من المقصور[٢٣] .

هذا مجمل ما دعا إليه الأستاذ أمين الخولي . ومن الواضح أنه لم يفسر ظاهرة الإعراب تفسيرًا جديدًا ، ولكنه يدعو إلى التيسير وتخفيف العبء ولو اقتضى الأمر أن يكون ذلك على غير ما تفضي إليه قواعد الإعراب .

وينبغي أن يكون واضحًا أن قواعد اللغة لا يفرضها الدارسون إلا إنْ كان الأستاذ أمين الخولي يؤمن بمثل ما يقول به الدكتور إبراهيم أنيس ، وإنما المتكلمون باللغة هم الذين يحددون مسار اللغة باتفاقهم على ظواهرها اتفاق استعمال غير مقصود وغير معد سلفًا ، ولكنه ينشأ من الحاجة إليه بدوافع متعددة .

وإذا كانت اللغة التي نستعملها اليوم ليست هي الفصحى ، فإنه لا يحق لنا التصرف في قواعدها ، وإن كان يحق لنا بل يجب علينا أن نبحث عن تفسير لها ونحاول أن نستكشف أسرارها ، لأن القواعد التي ورثناها هي التي تعين على فهم ما خلفه لنا السلف وينبغي أن نكون « أمناء » عليه .

---

(٢٣) السابق ص ٥١ .

المحاولة الثالثة : هي محاولة الدكتور محمد كامل حسين الذي يقرر في البدء أنه لا يجوز لنا أن ننكر أن العربية الفصحى في أزمة ، وأن المحاولات التي بذلت منذ نحو قرن لحل هذه الأزمة لم تصادف إلا نجاحًا ضئيلاً ، وبعض العيب في ذلك يقع على أسلوب التعليم ، ولكنه يعتقد أن أكثر العيب يرجع إلى طبيعة القواعد التي لم يعد يستسيغها المحدثون . وجمهور المتعلمين لا يرون أن يقضي الإنسان حياته عاكفًا على شيء لا يرى فيه فائدة له في ميادين الفكر والتعبير .

وقد جعل كل همه وضع قواعد يسيره يمكن أن يلم بها المتعلمون في وقت قصير فيتجنبوا اللحن في أكثر كلامهم ، وقد وصف هذه القواعد الجديدة بأنها ليست تيسيرًا للنحو القديم ولا إيضاحًا له وليست شرحًا لغوامضه ، وإنما هي بديل منه إذ هي تقوم على أسس تختلف اختلافًا جوهريًا عن الأسس التي أقام عليها النحاة علمهم .

ويرى أن هناك ست قواعد أساسية للإعراب :

الاسم : يرفع الاسم المتحدث عنه والخبر المتعلق به .
ويجر الاسم المضاف إليه والمسبوق بحرف جر .
وينصب الاسم فيما عدا ذلك حيث يكون مكملا للخبر .

الفعل : يرفع إذا أريد به تقرير حدث بعينه .
وينصب على الغائية كأن يكون غرضا أو نتيجة لحدث سابق أو أن يكون نفيا لحدث في المستقبل . وبعد حرف (أنْ) .
ويجزم إذا أصاب الحدث نقص ، كأن يكون نفيا في الماضي ، أو فعل أمر حيث لا يقع الحدث إلا إذا أطيع الأمر ، أو أن يكون الحدث معلقًا وقوعه على حدث آخر وهو الشرط .

وهذه القواعد المجملة سماها الدكتور محمد كامل حسين « النحو المعقول » ، وكأنه يرى أن النحو الذي قدمه النحاة العرب ليس معقولاً . ولكنه – في الواقع – لم يفعل إلا أن لخص قواعد النحاة في هذه الخلاصة التي تقتضي

فهم القاريء أولاً لما يقرأ ، فعليه أن يتوقف أولاً ليرى أن هذا الفعل أريد به تقرير حدث بعينه أو لا وغير ذلك ، وهنا مشكلة أخرى : هل نفهم أولاً لنصحح القراءة ؟ أو نصحح القراءة لنفهم ؟ إن قواعد الدكتور كامل حسين راعت أن الفهم شرط لصحة القراءة ، مع أننا ينبغي أن نصحح القراءة لنفهم ، وتصحيح القراءة يجب أن يكون نابعًا في أول الأمر من الرموز اللغوية لكي نفهم هذه الرموز .

ولعلك تلاحظ معي أن هذه المحاولات جميعًا نظرت للنحو على أنه مدخل لإصلاح اللغة ، وأننا يجب أن نتعلم العربية من خلال النحو ، وليس بوسع أحد أن ينكر أن إجادة النحو مساعدة ومعينة في إجادة القراءة التي تساعد بدورها على الفهم .

ولكنني أرى أن فهم العربية شأنها في ذلك شأن أي لغة ينبع أولاً من الاهتمام بالقراءة واتساع الثقافة ومعالجة النصوص معالجة تبصر ونفاذ ، ويكون دور النحو في هذا دور المساعد المعين ، ودليلنا على ذلك أن كثيرًا من الكتاب والشعراء لا يجيدون النحو كما يراه النحاة بل يجيدون فهم العربية من خلال تعرف أنماطها وطرائق تركيبها ، ومن هنا وجب علينا أن نبدأ الإصلاح من محاولة توسيع دائرة الاهتمام بالقراءة والتذوق ونشر التعليم والحث على تحصيل الثقافة والمعرفة .

كلمة في الختام :

درجنا في حياتنا على أن نسأل كل من يشير إلى وجود مشكلة ما في أي مجال من المجالات : ما الحل ؟ وكأنه يجب على كل منا ألا يثير إحساسًا بمشكلة ما في مجال عمله أو في غيره إلا إذا كان عنده حل لهذه المشكلة ، وإلا فليلزم الصمت . وبهذا المنطق نفسه يجب على من يرى النار تشب في مصنع أو منزل أو مال عام أو خاص ألا يصرخ طالبا الغوث والنجدة والمسارعة في إطفاء هذا الحريق إلا إذا كان يعلم أولاً كيف يطفئه ، أو يسكت حتى تلتهم النار كل شيء ، وهذا منطق لا يقبله العقل .

وإنني لأعتقد أن الإحساس بمشكلة ما هو الخطوة الأولى في حلها فعلاً ، وعندما يتكون لدى الناس إحساس عام بأن هنا مشكلة استجابة لمن يصرخ « هنا حريق » اتجهت الجهود إلى الحل ، وبخاصة في مجال الفكر العام .

وإنني لأعتقد أن قضية العربية لا تعني المشتغلين بها فحسب ، ولكنها قضية الأمة وحضارتها ومصيرها ومستقبلها وحاضرها وتراثها وماضيها . ولست منساقًا هنا وراء تداعيات الألفاظ ، ولكني أستشعر في نفسي كل كلمة من الكلمات التي ذكرتها آنفا ، فليست هناك أمة متقدمة بغير لغة محترمة من جميع أبنائها بها يتواصلون ويبدعون .

ولذلك يجب علينا أن نأخذ أنفسنا في هذه المسألة مأخذ الجد ، ولا نكتفي بترديد الشكاية من وقت لآخر . ويجب أن تكون لدينا خطة مدروسة من جميع الجوانب توزع الاهتمام بالقضية على الفرد العادي والمثقف والتلميذ والأجهزة المعينة في الدولة ، وأن يتكون لدينا وعي قومي بهذه القضية .

في سنة ١٩٣٦ م اقترح الدكتور زكي مبارك أن تخصم الدولة عشرة قروش من كل موظف وتقدم له خمسة كتب من جيد الكتب[٢٤] . وهذا اقتراح بطبيعة الحال غير عمليّ ، ولكنه يكشف عن أن صاحبه مهموم بالمشكلة مُعَنًّى بآثارها . والذي يعنيه هذا الاقتراح أن يعمل أولوا الأمر على تربية ذوق القراءة والتثقيف بكل وسيلة ممكنة .

وهنا يأتي دور « الإعلام » المقروء والمسموع والمرئي في تكوين الإحساس اللغوي العالي .

ثم هناك التلاميذ في المدارس ، وهم الجيل الذي سيرث هذا الجيل ، وكل جهد معهم له أثره حيث السنّ طيعة والعقول قابلة للتشكيل والإعداد واستنبات القيم الصحيحة والقدوة السليمة التي تتيح لهم التأثر القويم الذي يؤدي غايته

---

(٢٤) انظر : اللغة والدين والتقاليد في حياة الاستقلال . زكي مبارك : ٣٧ ، ٣٨ .

المرجوة . يجب أن نوفر لهم المدرس المؤهل والكتاب الجيد والمناهج المتطورة لتحقيق هذه الغاية النبيلة .

وأخيرًا يجب أن تظل دعوة الإصلاح قائمة يضطلع بها من هو لها أهل وعليها حريص . ﴿ **ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر وأولئك هم المفلحون** ﴾[٢٥] .

---

(٢٥) سورة آل عمران الآية رقم ١٠٤ .

الفهرس

صـدر للمؤلـف

(أ) شعر :

١ – ثلاثة ألحان مصرية : (بالاشتراك مع د . حامد طاهر ود . أحمد درويش) – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٧٠ م .

٢ – نافذة فى جدار الصمت : (بالاشتراك مع د . حامد طاهر ود . أحمد درويش) – مكتبة الشباب – ١٩٧٥ م .

(ب) كتب :

١ – الضرورة الشعرية فى النحو العربى – مكتبة دار العلوم – ١٩٧٩ م .

٢ – فى بناء الجملة العربية – دار القلم – الكويت – ١٩٨٢ م .

٣ – النحو والدلالة : مدخل لدراسة المعنى النحوى الدلالى – مطبعة المدينة – ١٩٨٣ م .

٤ – العلامة الإعرابية فى الجملة بين القديم والحديث – نشر جامعة الكويت – ١٩٨٤ م .

٥ – النحو الأساسى (بالاشتراك مع د . أحمد مختار عمر ود . مصطفى النحاس) – ذات السلاسل بالكويت – ١٩٨٤ م .

٦ – الجملة فى الشعر العربى – مكتبة الخانجى – ١٩٩٠ م .

٧ – ظواهر نحوية فى الشعر الحر : دراسة نصية فى شعر صلاح عبد الصبور – مكتبة الخانجى – ١٩٩٠ م .

٨ – من الأنماط التحويلية فى النحو العربى – مكتبة الخانجى – ١٩٩٠ م .

٩ - الكتاب الأساسى فى تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها (الجزء الثانى) (بالاشتراك مع الدكتور السيد بدوى والدكتور محمود البطل) - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس - ١٩٨٧ م .

١٠ - الكتاب الأساسى فى تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها (الجزء الثالث) (بالاشتراك مع الدكتور السعيد بدوى والدكتور محمود الربيعى) - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس - ١٩٩٢ م .

١١ - اللغة وبناء الشعر - مطبعة دار الصفوة - ١٩٩٢م .



هذا الكتـــاب

يقدّم هذا الكتاب عدداً من الفصول فى اللغة وبناء الشعر تؤكد مبدأ يعتنقه المؤلف وهو أنه لابد من تعانق « النحو » مع « النصّ الأدبى » ، والانطلاق من « النحو » فى تفسير « النص الشعرى » لأن النصّ لا يمكن أن « يتنصّص » إلا بفتل جديلة محكمة من البنية النحوية والمفردات ، وهذه الجديلة هى التى تخلق « سياقا » خاصا بالنص نفسه . وهذه هى وظيفة النحو التى تغيب عن كثير من الباحثين .

وقد حاول المؤلف التدليل على إمكان الاعتماد على « المدخل النحوىّ » فى فهم الشعر وتحليله فى بعض المباحث النظرية ، ولكن الاعتماد الأكبر كان على التطبيق الذى اتسع مجاله فشمل عددا من القصائد القديمة وعددا من القصائد الحديثة ، كما طبق على عدد من الدواوين ، منها « العيون المحترقة » للشاعر فاروق شوشة و« العطش الأكبر » للشاعر أحمد سويلم .

ويؤمن المؤلف بأن الهدف من تحليل القصيدة هو إضاءتها وكشف بعض أسرارها اللغوية ، وتفسير نظام بنائها ، وطريقة تركيبها ، وإدراك العلاقات فيها ؛ من أجل مشاركة القارىء ، ووضع احتمالات النص أمامه من خلال تواشج الألفاظ والبناء النحوى الذى يعد ركيزة النص ؛ حتى يستطيع القارىء أن يلج فى عالم القصيدة ؛ ولذلك يعتمد الوضوح منهجا والسلاسة وعدم التعقيد سبيلا .

القاهرة المكتب : ٨٤٠٨٣٥
المطبعة :

